

Mónica Marinone - Gabriela Tineo
(Coord.)

Viaje y relato en Latinoamérica

Mónica Marinone - Gabriela Tineo
(Coord.)

Viaje y relato en Latinoamérica

Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela. Viaje y relato en Latinoamérica /
Mónica Marinone y Gabriela Tineo. - 1a ed. - Buenos Aires: Katatay,
2010.

340 p. ; 20x14 cm.
ISBN 978-987-23779-3-9

1. Crítica Literaria. I. Marinone - Tineo. II. Título
CDD 801.95

Fecha de catalogación: 15/03/2010

Primera edición: Marzo 2010

© Marinone - Tineo. 2010

© Ediciones Katatay

Ediciones Katatay

Av. Las Heras 2184 - PB "A"

(C1127AAQ) Buenos Aires - Argentina

Email: ediciones.katatay@yahoo.com.ar

Diseño de Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de tapa: Laura Romero

Diseño de interior: Laura Romero

Cantidad de ejemplares: 300

ISBN: 978-987-23779-3-9

Este libro ha sido sometido al arbitraje de Katatay Ediciones.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Gráfica Tucumán | Tucumán N° 3011.

Mar del Plata, julio 2010.

Índice

Introducción	11
«La guagua aérea». <i>Luis Rafael Sánchez</i>	31
I	
«Las Casas: o relato trágico e a memória sobre a destruição do indígena». <i>José Alves de Freitas Neto</i>	43
«Platillos en el Orinoco». <i>Mónica Marinone</i>	65
II	
«Alegoría californiana». <i>Julio Ramos</i>	87
«Viajes de ida y vuelta al mundo de las sombras. En torno a algunos textos de Carlos Noriega Hope». <i>Miriam Gárate</i>	105
«Pasajeros imperiales». <i>Gabriela Tineo</i>	127
III	
«La escritura errante: del cuento al ensayo en José Luis González». <i>Malena Rodríguez Castro</i>	159
«Una rebelión distinta: la voz negra como instrumento de insurrección». <i>Víctor Conenna</i>	181
«Desplazamientos travestidos en la escritura de Pedro Lemebel». <i>Hernán Morales</i>	201
IV	
«Un coronel ilustrado hacia las tierras yermas del sur». <i>Néstor Cremonte</i>	215
«Los corresponsales de Carlo Zucchi y la representación de América (1827-1849)». <i>Rosalía Baltar</i>	237
«El texto del viaje, el texto de la Nación: <i>La Restauración Nacionalista</i> de Ricardo Rojas». <i>Carola Hermida</i>	261
V	
«El viaje, de la práctica al género». <i>Beatriz Colombi</i>	287
«De la naturaleza del viaje». <i>Victor Bravo</i>	309
Fichas biobibliográficas	333

Introducción

Amérigo Vespucci el descubridor llega del mar. De pie, y revestido con coraza, como un cruzado, lleva las armas europeas del sentido y tiene detrás de sí los navíos que traerán de Occidente los tesoros de un paraíso. Frente a él, la india América, mujer acostada, desnuda, presencia innominada de la diferencia, cuerpo que despierta en un espacio de vegetaciones y animales exóticos.

Michel De Certeau

Algunas razones reverberan tras la elección de este fragmento como epígrafe. De Certeau (1993: 11) produce su escritura sobre un dibujo de Jan Van der Straet para la *Americae pars*, de Jean Théodore de Bry (1619). La imagen gráfica y el fragmento construyen una «escena inaugural», y De Certeau transforma esta frase en la oración siguiente a la cita para seguir provocando: su contundencia, su brevedad, la ubicación central en el párrafo a manera de expresión de enlace entre lo referido y lo que vendrá muestran a un gran pensador europeo en los actos encadenados de *mirar* y *reflexionar* pues su descripción, la forma como está planteada presentizan su imaginar este encuentro (que otro ya imaginara) como si estuviera dándose. En lugar de Vespucci podría decir Colón. Ciertas palabras de la cita atraen la figura del marino que pisó islas y tierra firme antes que Amérigo, pero la atención al origen del nombre de nuestro continente prevalece aquí por encima del gesto de escribirlo por primera vez, quizás con el afán de conjurar el equívoco inicial, la negación asociada a la mirada de quien trazó el camino a los que vendrían para quedarse. Si como algunos escritores latinoamericanos han señalado, la fundación nos niega y sin embargo es esa negación la que nos funda, la traslación de De Certeau hacia el que presta su nombre por decisión de otros aunque haya llegado después, afirmaría un principio de conocimiento, la percepción menos balbuceante de quien concibiera, en esa carta de 1503, una designación acabada del límite que glorificó su viaje y su descubrimiento, *Mundus Novus*.

La mirada y el deseo entramaron el equívoco cuando se relató América, por eso De Certeau piensa el encuentro sobre la base de una imagen erótica, donde los cuerpos obran como recintos anticipatorios de los combates que la historia grabará sobre

ellos: la vestimenta, la desnudez y la posición encarnadas en lo masculino y lo femenino instauran dos modos o extremos antagónicos que parecieran solicitarse en sus diferencias para una fatal complementación. La valoración marca la imagen gráfica y De Certeau no escatima espacio para interpretar, a través de ella, «el comienzo de un nuevo funcionamiento occidental de la escritura», el principio de una relación de poder que sostuvo la conquista y la colonización prolongándose a lo largo de los siglos.

Viaje, deseo, mirada... cristalizan cada vez, de modo renovado, en los dominios de la lectura – escritura, y el relato es, como algunos han subrayado de manera magistral, el espacio privilegiado de su continuidad, ese ámbito donde los recorridos (materiales y simbólicos) se vuelven discurso, el resto imaginario puesto en letra que (y recién acabamos de comprobarlo) también leemos actualizando nuevamente el par visión y deseo cuya trama sostiene la escritura como práctica.

América latina no está completa en América latina. Su imagen le llega de espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones. (19).

La cita de García Canclini parece dialogar con el epígrafe de De Certeau: ahora es un pensador latinoamericano que, en 2002, responde a la imagen de Van der Straet desde un tiempo y un lugar muy diferentes. Ya no es sólo el viaje relacionado con el origen, sino con una constante y un proceso de formación -tal

¹ *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* es un volumen que, desde su título, asedia a veces directamente, otras de modo oblicuo, la cuestión que nos ocupa. Más allá de sus ideas, de su carácter de balance, agenda y programa, es un ensayo que genera como efecto de lectura, un deslizamiento ininterrumpido por zonas geográficas (internas y externas) en imprescindible interacción, cultura, economía y política como ejes, y tiempos diversos en resonancia, hacia la reconstitución de América Latina en tanto región. Su horizonte es el 2010, pero actualiza un archivo importante respecto de nuestro continente y formula nuevas preguntas y algunas respuestas, de ahí esta referencia a la que no debe escapar la mención de que con este libro García Canclini obtuvo el VIII Premio Anual de Ensayo Literario Hispanoamericano de la Fundación Cardoza y Aragón, en febrero de 2002, por decisión unánime del jurado.

como se afana en describir Canclini en su volumen¹ - que constituye Latinoamérica como espacio cultural, por la que su territorio se desborda en una lejanía ilimitada, desplazando su geografía, su historia y los imaginarios a ellas asociados. Tras la afirmación que convierte el viaje en sello indeleble de nuestra conformación, la facultad modeladora de Latinoamérica que García Canclini atribuye a las imágenes *desde* afuera sin desconsiderar las producidas *desde* adentro enfatiza los alcances de un ejercicio sostenido cuya fecundidad estimula la reflexión. Sus palabras, inscriptas a principios del siglo XXI, permiten pensar en quienes han relocalizado y relocalizan nuestro continente más allá de sus confines geopolíticos para emplazarlo en el mundo a través de gestos y presencia; también permiten enlazar el pasado y el porvenir (nuestro presente) que entonces ganan en profundidad y duración al recoger tácitamente los viajes y relatos que labraron Latinoamérica a lo largo del tiempo y los que hoy continúan haciéndolo. La imaginación, la escritura -como siempre- y muchas otras prácticas son instrumentos poderosos para una réplica que dinamiza aquella versión del primer encuentro, la desvirtúa e interpela: la inmovilidad de la imagen gráfica que fija un momento se desploma ante el registro de lo especular, de una respuesta sistemática y en fragmentos que pondera un diálogo inacabado por el uso de la forma presente del verbo (llega). Desde aquí, la alegoría descrita por De Certeau se densifica y cobra otro peso, llevando a revisar de nuevo la frase «funcionamiento occidental». Salirse de un lugar establecido para pensar, escribir, producir imágenes ha suscitado nuevos y particulares movimientos de traslación y traducción imbricados que, si fueron inherentes al origen, se han recargado de significado hasta hoy. Tal vez para seguir conjurando el equívoco inicial o emprender los más variados derroteros alternativos, dichos movimientos, cuyos avatares y realizaciones hacen ostensible, una y otra vez, el espesor de nuestro continente, su naturaleza abierta a complejas experiencias de interacción cultural, muy lejos están de dejarse estrechar en horizontes tranquilizadores por conocidos, acotados, menos aún previsibles.

El título de este volumen, *Viaje y relato en Latinoamérica*, recupera el que dimos a un seminario de posgrado dictado en la Universidad Nacional de Mar del Plata hace ya cuatro años, y pretende indicar la deuda con una experiencia enriquecida por discusiones e insospechados objetos y propuestas de análisis que acrecentaron nuestro interés en las relaciones entre los términos que componen el sintagma. Ellos vuelven a conjugarse aquí y nos permiten insertar, en un campo de referencia y especulación mayor, algunos de los ejes y preocupaciones que encaminaron tanto nuestras búsquedas antes o durante aquellos encuentros como las de algunos que nos acompañaron, compartir ideas rectoras de las pesquisas que les sucedieron, y convocar otras lecturas de intelectuales latinoamericanos, algunos radicados fuera de su lugar de origen: lecturas, todas, diversas aunque igualmente orientadas por el propósito de desbrozar variantes en que se formalizan los vínculos entre viaje y relato. Hablamos de formalizaciones que demandan un empleo «dilatado» (Clifford, 1999: 23) del concepto de viaje para acoger la multiplicidad de experiencias que se activan *a partir* del traslado –material, imaginario, lingüístico, escriturario, simbólico– de un sitio a otro:² desde aquellas grabadas en los relatos que llevaron a Europa las primeras imágenes de América hasta las que destilan en los diseminados por la globalización contemporánea, extremos de un corpus cuyo interior se abulta al impulso de otras experiencias que, junto con las anteriores, abonan un campo discursivo vasto y complejo, instando la flexibilización de cualquier perspectiva que procura examinarlo.

¿Acaso no desafían esquemas de interpretación estables y homogeneizadores, incluso en el seno de series susceptibles de

² Empleamos «desplazamiento» como expresión equivalente de «viaje». Ambas nos resultan operativas para designar el espectro de prácticas y realizaciones a las que aludimos. Por lo tanto, desapegamos «desplazamiento» de la reserva semántica que porta y se desgrana en significaciones específicas en el marco de estudios dedicados al viaje en tiempos de nuestra «modernidad heterogénea» (Clifford, 1999: 14). Su complejidad, límites y riesgos de traducción y uso generalizado –diluyente de particularidades– frente a experiencias históricas muy diversas son objeto de iluminadores debates y reflexiones en Clifford, Kaplan y Bammer.

establecer en función de determinaciones históricas de alcance global o de menor escala, prescripciones genéricas, tópicos, o direccionalidades –*hacia, desde, por* Latinoamérica– las experiencias que testimonian los relatos de la expansión colonialista (XVI, XVII), los científicos (XVIII), los intelectuales de entresiglos (XIX–XX), los que registran las aluvionales o moderadas corrientes inmigratorias desde fines del XIX hasta el presente, los de los refugiados de guerras mundiales o civiles, los de quienes buscan «conquistar» horizontes más o menos lejanos, animados por móviles muy diversos, los propagados por la virulencia de las dictaduras de los años setenta o por debacles económicas, los que avecinan –sin confundir– los variadísimos flujos de orden local, regional, nacional y transnacional que signan el movimiento de individuos y comunidades a lo largo del siglo XX, acentuándose en sus postrimerías para dibujar los caminos sinuosos, fragmentados y cambiantes que surcan hoy el mapa continental o trastocar las «fronteras» entre el sur y el norte delineando otra América Latina más allá del Río Bravo, los que transitan en los *blogs*, «navegando» por «autopistas» y «rutas» virtuales o aquellos donde, en registros diversos, campea la dimensión imaginaria y por convención solemos suscribir al imperio de lo ficcional entendido de modo reductivo?

La vasta enumeración es un recurso nada ingenuo: encierra un elenco de desplazamientos cuyo volumen y heterogeneidad pueden resultar exasperantes. Lo sabemos. La extensa oración, incompleta y en clave vertiginosa e interrogativa, sin embargo, responde desde su misma proliferación y abigarramiento. Concatena, superpone y sugiere parentescos entre vivencias, registros y soportes disímiles al ampliar los alcances del territorio que transitamos cuando hablamos de viaje y relato; insinúa contrastes radicales y continuidades y, en sus intersticios, habilita la inclusión de otros eslabones o la formulación de nuevas preguntas. En alguna medida, los ensayos reunidos en el volumen eximen, en esta instancia, de comentarios detenidos, pero nos permitimos anticipar al menos que, por un lado, acrecientan el repertorio o ahondan en algunos pliegues desde sus respectivos objetos, interrogaciones y enfoques, sustentándose en miradas que hacen de la expansión del concepto de viaje una de las

operaciones privilegiadas para sondear la pluralidad de «contactos» promovidos por *desplazamientos* de cualquier naturaleza. Por otro, nos sitúan frente al campo de los estudios sobre esta cuestión producidos en las últimas décadas, fertilizado por trabajos críticos y teóricos que, en conjunto y por evidenciar su productividad en el examen de situaciones y relatos diversos, posibilitan reconocer algunos de los paradigmas que nutren la reflexión contemporánea. Nos referimos a aquellos que robustecen una perspectiva cuyas condiciones devienen, entre otras variables, del desdibujamiento de una concepción totalizadora, homogénea y unívoca de la cultura y del sujeto en beneficio de modelos de entendimiento sostenidos en el orden relacional, horizontes interpretativos despojados de pretensiones esencialistas y abiertos a la indagación de las historicidades que convergen en los procesos de interacción cultural.

No se trata de reponer aquí ese archivo -por otra parte inagotable- donde se hace ostensible la efectividad de tales paradigmas, en algunos casos desde posiciones y usos diferenciados y hasta discrepantes, fundados en presupuestos epistemológicos o ideológicos cuya exégesis nos desviaría del itinerario que buscamos trazar en esta introducción. En todo caso nos importa insistir en lo imposible de soslayar: su naturaleza porosa, dúctil, dispuesta a préstamos entre dominios disciplinarios e intelecciones desde lugares, lenguas, historias, memorias, tradiciones, subjetividades, visiones de mundo y procedimientos de escritura que animan los desplazamientos. Son paradigmas que acentúan la movilidad y el cambio sobre la fijeza y la inmutabilidad, fomentando lecturas que apelan a metáforas espaciales y a categorías o conceptos ligados con las nociones de locación, traslado y descentramiento para apresar el sitio donde se encuentran o articulan alteridades a través de complejos mecanismos de cruce, traslape y negociación, para precisar el viaje con arreglo a las compulsiones que lo determinan, delinear la figura del/los sujetos que emanan en situaciones específicas e identificar en los procedimientos de las escrituras que producen o sobre ellos se producen, sugerentes operaciones de movimiento, susceptibles

³ Seguimos el orden en que enunciamos los lugares hacia donde reenvían los

de concebirse como formas alternativas del viaje, entre otras operaciones.³

Viaje, deseo, mirada... dijimos al comenzar un párrafo de esta introducción y repetimos ahora intentando retomar una deriva que encontraría un punto de llegada en dos términos también referidos allí, deslizados desde el epígrafe; términos englobantes por estar dotados de una carga semántica que nos ha convocado a reflexión desde los inicios de nuestras investigaciones, y en este caso lo hace doblemente porque replican la índole del eje que enhebra los ensayos del volumen. Nos referimos a *lectura* y *escritura*, prácticas que, desde nuestra perspectiva, son metáforas del viaje. Es cierto que tal afirmación no es novedosa. Tanto del reparo en el carácter espacializador de la escritura y en su facultad «creadora» de mundos como en el ineluctable tránsito que acarrea el ejercicio de la lectura -de un signo a otro, de la materialidad textual a la zona intangible de lo imaginario- han prosperado diversos modos de afiliar la ocurrencia y los efectos de dichas prácticas con el viaje.⁴ Sin desestimarlos, pues todos de alguna manera irrigan estas páginas al acentuar la movilidad como condición inherente al acto de escribir y leer, es en una de

tropos, categorías y conceptos para traer una reducida serie de ejemplos a modo ilustrativo, sin dejar de advertir sus diferencias de alcance, significación y uso localizado: «zona de contacto» (Pratt, 1996), «mapas de raíces y rutas entrelazadas», «culturas viajeras» (Clifford), «mapa de circulación fundamental» (Glissant, 1996), «in-between» (Bhabha, 1990); «peregrinaje», «nomadismo», «[e-in]migración», «éxodo», «exilio», «errancia»; «heterogéneo», «migrante» (Cornejo Polar, 1995, 1996); «nómada» (Deleuze y Guattari, 1988), «heterogeneizantes» (Bueno, 2002); «en tránsito» (Fernández Bravo-Garramuño, 2003).

⁴ Aludimos a las consabidas expresiones donde la escritura lleva implícita la acción de andar por un espacio, de algún modo domesticarlo y ocuparlo, y la lectura, la experiencia de conocer, de avanzar en él y, simultáneamente, de despegarse para emprender el tránsito imaginario hacia otros lugares. En las formulaciones teóricas sobre el viaje y la escritura, fundamentalmente pensadas a partir de la novela, Michel Butor además de subrayar la posibilidad del desplazamiento imaginario favorecido por la lectura, plantea una ecuación donde los términos resultan conmutables y se alimentan recíprocamente. Entonces afirma que así como «escribir es viajar» (1974: 12), el viaje produce escritura y lectura pues traza un itinerario siguiendo el curso y leyendo los signos que aparecen en el espacio.

las dimensiones del movimiento desde donde reconducimos nuestra exposición: el deseo. Respecto de la escritura, se trata del deseo de significar (destinado al fracaso y por eso mismo, eterno deseo), «actitud discursiva» cuya «acción» (querer hacer y querer decir), adopta una «direccionalidad» y conlleva la transformación de un previo o situación establecida (Jitrik, 1992).⁵ En relación con la lectura, del deseo de apresar una significación siempre elusiva. Indefectiblemente hermana con la anterior, la lectura -ahora, crítica- es esa práctica fundante que nos convierte en viajeros ávidos por desentrañar una cifra, en nómadas que circulamos «sobre las tierras del prójimo», cazamos «furtivamente» (De Certeau, 1999)⁶ o nos detenemos en la «isla de la página», «corremos» hacia el final movidos por el anhelo de saber, «desfallemos» de tanto esperar, nos acercamos a la plenitud cuando el «goce asoma» y, sin duda, allí mismo «cultivamos» nuestra aspiración a escribir (Barthes, 1993).⁷ Desde este horizonte que actualiza «destinos»⁸ del deseo (significar, capturar la significación), escritura y lectura son, como el viaje, prácticas que no sólo comprometen lo espacial y lo temporal, también el cuerpo y la subjetividad. Asociadas con la inmovilidad, paradójicamente se transforman en fuentes de pura movilidad (en tanto producción incesante), por eso, en un sentido acotado a esta introducción, recurren a iluminar esa «dilatación» del término que abre nuestro título

⁵ Conviene precisar. La «actitud discursiva» es el «aspecto subjetivo que dirige los textos hacia la constitución de una significación» (1992: 23); la «direccionalidad» «supone el lugar real o virtual al que el discurso se dirige o en el que pretende radicar sus efectos.» (1992: 25). Habría que hacer gravitar junto con los términos entrecomillados a través de los cuales Jitrik distingue los aspectos que intervienen en las condiciones de posibilidad de la escritura, el que compromete esa «zona difusa, no deliberada, del deseo», la «intencionalidad». (1995: 32).

⁶ Trasladamos al orden de la lectura crítica las expresiones que De Certeau (1999) emplea para referirse a la lectura como práctica cotidiana, entre otras prácticas «efectivas» de consumo y apropiación generados por fuera de las instituciones de producción cultural (hablar, habitar, cocinar, caminar).

⁷ Escribir (implícitamente), dirá Barthes, aludiendo a la interpretación.

⁸ Entendidos como fines perseguidos.

lo (*Viaje*); pero además a engarzar -con intención de expandir- el último que otra vez se impone, *Latinoamérica*, y a precisar brevemente el concepto de *relato* que, si en el título asume una posición de igualdad con el primero, al ser equidistante de ambos, los familiariza. En otro sentido, más abarcador, lectura y escritura se proyectan fructíferamente en las peculiares modulaciones adoptadas en cada uno de los ensayos que seleccionamos esta vez, los cuales, al eslabonarse en el trayecto propuesto, en los apartados que hemos diseñado y desde sus marcadas diferencias, instauran una trama compleja que se erige ella misma como diversidad enriquecedora, dispuesta a nuevos diálogos o especulaciones, imposible de clausurar.

Si el viaje, como han señalado escritores, teóricos y críticos a lo largo de décadas y decidimos *mostrar* desde la apertura de esta introducción, es la «razón de ser» de América, la escritura producida por los lectores que la tradujeron en objeto de deseo, que la han «querido decir» y aún siguen haciéndolo (sin que ello implique esencializarla), comparte dicha condición. Equívoco, balbuceo, desfase, discontinuidad, espesor, traslación, traducción... son marcas y gestos atribuidos a este objeto o «espacio cultural» en construcción continua, explícita e implícitamente referidos en este desarrollo. Marcas y gestos que pueden ser aprehendidos en otros objetos, los textos, nuestras fuentes primarias, capitales, cuyo lugar de privilegio ratificamos al inaugurar el volumen con el texto de un gran escritor latinoamericano, Luis Rafael Sánchez. Desde esta elección que los emblematiza, podríamos decir con Baczkó, que los textos son los «mejores lugares» (la *eu-topía*) donde escritura - lectura se vuelven una y donde cobra protagonismo la ficción en tanto *dar forma*, la mayor posibilidad cuando jugamos con lenguajes y con cosas, cuando se alzan con fuerza el deseo de significar y la mirada, pero también otros sentidos, de manera independiente o por ella absorbidos y vehiculizados. De ahí que el epígrafe de De Certeau, en su brevedad, resulte ejemplar. Recuperemos: la ficción, antes que nada como «estructura mental» (Kermode, 1983; Vaihinger, 1924) va en auxilio del pensamiento para desactivar los apremios surgidos por cualquier necesidad, un recurso que se materializa como *forma* al resolver dicha necesidad en los textos; es

el sistema que permite construir, *conformar*, mediante el cual nociones como verdad o mentira se cancelan y en ocasiones se alcanzan altos grados de cristalización. La ficción, entonces, es lo irremediablemente sostenido por la *imaginación*, una palabra también anotada en líneas anteriores, que no entendemos sólo como facultad, sino como «poder de separación» según definiera Starobinski (1974), porque abre escenarios de lo posible cada vez, a través de cada registro, de todos los lenguajes, y asume el relato como su sitio primordial de efectuación.

Así, la más pretérita de las especies narrativas viene al encuentro de la ficción según la concebimos, para proveerla del espacio adecuado donde encarnarse y germinar. Hace más de cuatro décadas, Roland Barthes afirmaba de manera contundente la fertilidad de dicho proceso:

...el relato *puede ser soportado* por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; *está presente* en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (1)⁹ (Los destacados son nuestros).

Con pretensión totalizadora, la aseveración se desglosa en unidades que ramifican sintáctica y semánticamente. Esquivo ante prescripciones genérico-literarias o lingüísticas, el relato estalla en la reflexión barthesiana para evidenciar múltiples posibilidades de realización. Reparemos en la cita. Los verbos copulativos lo enlazan con series forjadas por la amalgama de lo diverso, delineando predicamentos connotadores de estado, existencia y locación. De la juntura que marca la yuxtaposición, hacia un lado sobrevienen las sustancias que lo «llevan», lo «conducen»; hacia el otro, los variadísimos lugares donde accede a la expre-

⁹ La cita corresponde a la edición de 1977. La versión original es de 1966.

sión. Alternativa y fijación, probabilidad y presencia, soporte y realización, sustancia y forma, términos que escinden la cita en dos momentos y reenvían a distintos órdenes de descripción,¹⁰ se entreveran para promover una sintaxis aglomeradora y expansiva. La voluminosa enumeración que cierra el fragmento y sugiere una continuidad indefinida,¹¹ desafectada de aspiraciones allanadoras, alinea recintos donde el relato adquiere entidad; casi ningún lenguaje parece resultarle ajeno: la palabra, la imagen y el gesto se mixturán para «contar» en la literatura o el cine, en la pintura o la historia, en la pantomima o las noticias policiales, en el vitral o las tiras cómicas, en el mito o la conversación.

¿Por qué demorarnos en la cita? En ella encontramos mucho más que el ámbito descompresor donde ancla nuestra concepción de relato y sus relaciones con el viaje. La constelación de formas proyecta, además, sobre el haz de ideas que asomaron cuando planeamos este volumen, imaginamos sus líneas directrices o las potenciales convergentes, los trayectos y travesías interiores o el diseño posible a que nos atenemos, instancias de un proceso cuyo curso fue cobrando cuerpo al compás de la puesta en diálogo entre las miradas de los ensayistas y nuestras propias miradas y convicciones. Por ello la coordinación de *viaje y relato* en el título no fue una decisión menor. En dicha coordinación, que los une e iguala, descansa también la clave para aproximarlos: la «dilatación» del concepto de viaje a la que apelamos con el fin de capturar tantas formas del desplazamiento es la operación de lectura que mejor detalla los alcances de nuestro modo de

¹⁰ Tributarios de la distinción que introduce Hyemslev en los planos del signo lingüístico (significante y significado) al descomponerlos en dos *strata*: forma y sustancia. Barthes subraya la utilidad que puede tener esta distinción en el estudio del signo semiológico. (1993).

¹¹ Efecto provocado por el asíndeton que, además, se refuerza en expresiones de claro importe totalizador y hondura histórica: «Además de estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos [...] internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida.» (1977: 2-3).

entender el relato. Lejos de dudar de su cualidad contingente o ceñida al orden de los textos orales o escritos, lo pensamos como dimensión que sobrepasa la articulación de la palabra, aunque ésta constituya, sin dudas, la sustancia más apropiada para traducir lo que estructura cada historia o experiencia, la temporalidad. Deudoras de Barthes en este sentido, ingresan en nuestra reflexión -y en el volumen- otros lenguajes, aquellos que convocados o sugeridos por la amplitud de la cita se tornan objetos -textualidades- donde es posible reconocer tramas que, aun desajustadas de una lógica secuencial, «cuentan».

Si, como dijimos, lectura y escritura son metáforas del viaje, los términos coordinados se calibran desde una perspectiva que excede su remisión a las variadísimas formas de desplazamientos y de escrituras examinados por los ensayos. Asemajados por la operación sustitutiva y translaticia de dicho tropo y enriquecidos en virtud de la distensión a que los sometemos, viaje y relato se nutren recíprocamente para refractar sobre la lectura y la escritura crítica. No sólo son, pues, umbrales que prefiguran la diversidad de narrativas, desplazamientos y sustancias analizados en el interior del volumen: especies o géneros suscriptos en las denominadas «escrituras de viaje» o «literatura de viajes» (diarios, memorias, epistolarios, documentos de archivos, crónicas, artículos periodísticos); relatos que parten o apelan a lecturas de imágenes (pictóricas, cinematográficas o fotográficas) para conjuugarlas con otros discursos e hilvanar reflexiones o recomponer historicidades; pequeños o grandes desplazamientos humanos o de escritura grabados en registro literario (novelas, cuentos); relato de importe teórico sobre el viaje y su escritura; relato sobre relatos de viajes... Son, también, umbrales donde resuenan las *formas* del trabajo crítico. ¿No constituyen éstas desplazamientos (escrituras) que han recurrido al «tercer tiempo» del que habla Ricoeur (1985: 435) para transformarse en relatos y «contar» experiencias de viajes (las lecturas)?

Como anticipamos, el volumen se abre con «La guagua aérea» de Luis Rafael Sánchez, un texto donde la ficción rezuma sus poderes de manera genial. Huidizo a las regulaciones genéricas -para algunos un ensayo canónico, para otros un cuento

modélico o una crónica ejemplar de la diáspora contemporánea-, es indagado por la crítica literaria y cultural o la antropología, ha sido traducido a varias lenguas e inspiró una versión cinematográfica. Desde su turbulencia sonora y formal, acompañada por matices poéticos, «La guagua aérea» delinea una metáfora del viaje donde *el ir y venir* entre la isla y Nueva York convierte el tránsito en condición desde la cual se reformulan los contenidos de la ciudadanía, la identidad cultural y la nación puertorriqueñas.

Organizamos las colaboraciones en cinco apartados. El *APARTADO I* comprende los ensayos de José Alves de Freitas Neto y Mónica Marinone. El primero, «Las Casas: o relato trágico e a memória sobre a destruição do indígena», recalca la importancia de las crónicas de Fray Bartolomé entre los relatos sobre la colonización. José Alves de Freitas Neto refiere el éxito de la narrativa lascasiana, visible en dos hechos diversos: las reediciones de su *Brevísima Relación de la Destrucción de Indias* y la sistemática investigación, consulta y referencia de la *Historia de Indias* por parte de historiadores y estudiosos. En su ensayo, reconstruye filiaciones de las crónicas para establecer sus supuestos como género, e identifica, en las de Las Casas, estrategias narrativas que coadyuvarían a dicho éxito al asumir como marca relevante la noción aristotélica de lo *trágico* en la configuración de la memoria sobre la destrucción del indígena en América.

En «Platillos en el Orinoco», Mónica Marinone traza líneas imaginarias desde Alejo Carpentier a Julio Verne, analizando cuatro artículos de poca circulación que el cubano publicó en la Sección «Letra y Solfa» de *El Nacional*, en 1952. Tensados entre la racionalidad científica y la exploración de lo desconocido (al «estilo» Verne) son producidos sobre un espacio central desde la llegada de los europeos. A través de la consideración de lo insólito, Marinone indaga la contribución de Carpentier al imaginario conflictivo sobre el Orinoco, gestado por la escritura colombina y engrosado después por relatos de viajeros que han oscilado entre aspiraciones a veces antagónicas, y revisa una torsión de la categoría de lo *maravilloso* que Carpentier empleó asociada a lo

real en su conocida teoría para interpretar lo latinoamericano, categoría que aquí toma otro matiz.

El *APARTADO II* incluye los ensayos de Julio Ramos, Miriam Gárate y Gabriela Tineo. Un mural de Diego Rivera es el punto de partida de «Alegoría californiana», donde Julio Ramos se pregunta sobre las condiciones del viaje del «Sur» al «Norte» y revisa la hoja de ruta provista por el latinoamericanismo. El análisis del fresco, en principio abarcador de sus materiales y sentidos, encuentra luego en la sintaxis entre los niños y la fruta que se entrega -punto de articulación entre las diferencias, cifra del intercambio y la oralidad- una clave para reflexionar sobre la lengua («hispana») en el Norte, el límite hispánico del latinoamericanismo y la necesidad de recobrar el potencial político de la teoría en la enseñanza de la lengua viva, entre otros temas.

En «Viajes de ida y vuelta al mundo de las sombras. En torno a algunos textos de Carlos Noriega Hope», Miriam Gárate focaliza la labor investigativa del mexicano Carlos Noriega Hope, el «reporter curioso» que, en 1919, viaja a Los Ángeles, la «capital del cine», enviado por el periódico *El Universal*, donde asumiera la columna de crónica cinematográfica. El ensayo de Gárate espesa la noción de viaje -material y simbólico- a través del examen de apuntes que fueron crónicas y después narrativas puramente literarias, entre las que distingue *Che Ferrati, inventor* (1923), esto es, examina las transformaciones operadas precisamente entre la ida y la vuelta, unos desplazamientos de foco que evidencian la *visión por dentro y desde debajo* de un mundo que se muestra en sus entretelones y trastiendas.

Por su parte, Gabriela Tineo analiza en «Pasajeros imperiales», una serie de crónicas y fotografías del entresiglos XIX-XX puertorriqueño, llevadas a la escena pública internacional cuando, en virtud del Tratado de París que puso fin a la Guerra Hispanoamericana, la isla deja de ser colonia española y se convierte en posesión de los Estados Unidos. Construidas por viajeros norteamericanos que llegan a Puerto Rico para registrar el cambio de dominación y el rostro isleño, las imágenes verbales e iconográficas seleccionadas por Tineo exhiben el poder de una mirada imperial que justifica el programa expansionista y coloni-

zador, subrayando los relieves de una tierra dominable, dispuesta a entregarse al nuevo amo.

En el *APARTADO III* confluyen el ensayo de Malena Rodríguez Castro y los artículos de Víctor Conenna y Hernán Morales. En «La escritura errante: del cuento al ensayo en José Luis González», Malena Rodríguez Castro lee la poética de este proscrito en la isla y residente en México desde 1953, como un trayecto de lo rural a lo urbano, de la altura a la «bajura», de Puerto Rico a sus diásporas, remedando los puertos de un viaje. Ello supone a la vez, la resignificación de la frontera no como valla, sino como espacio vivido, es decir, la zona de los encuentros e intercambios que atentan contra el facilismo de una mirada binaria -propensa a asignar categorías como *aquí y allá, adentro y afuera*-, en beneficio de nociones más complejas como ciudadanía múltiple y transtierro siempre en relación con la escritura y la cultura respecto de este intelectual voraz cuyo mayor privilegio es la perspectiva enriquecedora.

«El viaje menino», capítulo de la novela *El camino de Yya-loide* de Edgardo Rodríguez Juliá, constituye el principio de atención privilegiado por Víctor Conenna en «Una rebelión distinta: la voz negra como instrumento de insurrección». Las tensiones del Puerto Rico colonial del s. XVIII, analizadas desde los contrastes entre las versiones de la historia, las figuras de los cronistas, los espacios centrales y periféricos, las tradiciones culturales blancas y negras, la escritura y la oralidad convergen en el viaje dotándolo de renovadas significaciones. A contrapelo de su aparente pequeñez, en su curso cobra dimensiones inusitadas: oficia como práctica que posibilita rebelarse al mundo de los blancos a través de la recuperación de la memoria negra.

En «Desplazamientos travestidos en la escritura de Pedro Lemebel», Hernán Morales elige la novela *Tengo miedo torero* para explorar la escritura del chileno en tanto materialidad donde el desplazamiento se visualiza en procedimientos que esconderían las facciones de un proyecto narrativo a veces incómodo, pero siempre seductor. Desde una postulación ampliada de lo travesti, Morales procesa forma y tropos entre los que las metáforas (las imágenes) resaltan para propiciar deslizamientos de la significación y poner en escena, cada vez, relaciones entre escri-

tura/homosexualidad/travestismo/identidad/dictadura/pasado/presente; así muestra una dinámica y desmonta trayectos que, enmascarados, atentan contra códigos y sistemas convencionales para edificar una palabra otra, sentidos ocultos.

El *APARTADO IV* incluye los estudios de Néstor Cremonte, Rosalía Baltar y Carola Hermida. En «Un coronel ilustrado hacia las tierras yermas del sur», Cremonte se detiene en la convocatoria al coronel Pedro Andrés García para encabezar la expedición a las Salinas Grandes en 1810 por parte de la Junta Gubernativa Provisional de Buenos Aires, y en el informe de García, elevado a su vuelta, distingue dos registros que se reforzarían mutuamente: memoria y diario de viaje. Cremonte sigue (lee) el itinerario de ese viaje, recalando en los dos textos que inscriben sus avatares tomando el primero como ensayo político económico de corte agrario que afianza la verosimilitud del viaje, y el segundo como relato con impronta «apasionante» que, si reenvía a la memoria, apuntala una pretensión del coronel, cimentar un estado fuerte por medio de la expansión del territorio bajo el control de Buenos Aires.

Rosalía Baltar, en «Los corresponsales de Carlo Zucchi y la representación de América (1827-1849)», se interesa por las cartas de viajeros europeos del siglo XIX y considera más que las condiciones en las que se emprendían los viajes, las sorpresas que deparaba el destino frente a la tierra nueva o ante el regreso a la patria. Lo hace desde zonas del recientemente descubierto Archivo Zucchi, recuperando las miradas de algunos de sus corresponsales menos destacados para indagar, a través de su estudio y desde un perfil literario, qué visiones de América, del Río de la Plata, del hecho de viajar y de la situación renovada de volver al propio lugar aparecen allí.

Restaurar la Nación fue el propósito de muchos intelectuales del Primer Centenario, a veces concretado en decisiones políticas, educativas, literarias; también en viajes y «comisiones». En «El texto del viaje, el texto de la Nación: *La Restauración Nacionalista* de Ricardo Rojas», Carola Hermida ingresa en una de esas concreciones en particular, donde el autor que viaja plasma su diagnóstico del estado de la educación argentina, expone la necesidad de aprovechar la «maquinaria» de la escuela para

formar auténticos ciudadanos, analiza los principios de la pedagogía histórica en otros países y enumera las medidas que el Estado debía tomar en este campo, es decir, un programa de acción que se inscribe en la tradición de otros viajeros argentinos, como Sarmiento o Quesada.

El *APARTADO V* comprende los ensayos de Beatriz Colombi y Víctor Bravo. En «El viaje, de la práctica al género», Colombi indaga con detenimiento la especificidad del relato de viaje, tradicionalmente visto como un género amorfo, referencial, transparente y fáctico. Sobre la base de los últimos aportes teóricos y críticos sin desconsiderar el archivo previo sobre esta materia, su ensayo, a modo de estado de la cuestión, establece algunas constantes en relación con los tropos organizadores, la competencia y roles del narrador, las fronteras con otros géneros, y especialmente su carácter anfíbio, su discurrir entre lo fáctico y lo ficcional, que permitiría desestimar esquemas binarios y apelar a las ambigüedades, las que serían una fuente de riqueza de dichos relatos.

Finalmente, «De la naturaleza del viaje» es un «relato» sobre relatos de viaje, concebida su índole consustancial a la condición humana dado que acompañan cada vida individual, cada época, cada expresión de lo imaginario. La forma del ensayo de Víctor Bravo replica un eje del volumen, y el contenido, si abarca el otro (viaje), por momentos roza algunas zonas de los restantes ensayos, de ahí su inclusión como cierre. Bravo traza un recorrido desde instancias fundantes de la cultura occidental, donde reluce la llegada de los europeos a nuestro continente, y subraya el tiempo y el espacio como presupuestos de su entramado (el acontecer de la vida implica la temporalidad y cualquier despliegue es necesariamente espacial, la dimensión temporal del lenguaje determina que toda frase -visible en un espacio- constituya un relato).

Restan los agradecimientos: en primer lugar a Luis Rafael Sánchez por la generosidad de permitirnos compartir aquí «La guagua aérea». También, a nuestros queridos amigos y colegas de Argentina y del exterior; quienes respondieron de inmediato y

aceptaron enviarnos sus colaboraciones; y a los maestrandos y doctorandos de las carreras de nuestra Facultad, investigadores con grados distintos de formación que participaron del seminario y después ofrecieron versiones de sus trabajos. Cada intervención arriesga reflexiones y propone aportes desde sus diversos objetos, perspectivas y metodologías, pero esencialmente dibuja caminos que se nos figuran lazos entre quienes reflexionamos sobre Latinoamérica.

Las coordinadoras

Bibliografía

- Bammer, Angelika (ed.). (1994). *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Introducción al análisis estructural del relato*. En Silvia Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. (1966). «Introduction à l'analyse structurale des récits.» *Communications*, N° 8.
- (1993)[1985]. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Bhabha, Homi (edit.) (1990). «DissemiNation: Time, Narrative and the margins of the Modern Nation.» *Nation and narration*. Londres-Nueva York: Routledge. 291-322.
- Bueno, Raúl (2002). «Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales». Schmidt-Welle, Frielhelm (edit.). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Críticas. 173-198.
- Butor, Michel (1974). «Le voyage et l'écriture.» *Repertoire IV*. París: Editions de Minuit. 9-29.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Cornejo Polar, Antonio (1995). «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXI, N° 42. Lima-Berkeley. 101-109.
- (1996). «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno.» *Revista Iberoamericana*. N° 176-177. Julio-Diciembre. 837-844.
- De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- (1999). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Guadalajara: Universidad Iberoamericana. Trad. por Alejandro Pescador.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- Fernández Bravo, Álvaro-Garramuño, Florencia-Sosnowski, Saúl (edit.) (2003). *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza.
- García Canclini, Néstor (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard
- Jitrik, Noé (1992). *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- (1995). *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Kaplan, Caren (1996). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Marinone, Mónica (2002). «Latinoamérica: agenda y programa.» RESEÑAS *BazarAmericano*. El sitio de *Punto de vista*. (Actualización noviembre).
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit*. Tomo III. París: Seuil.

Starobinski, Jean (1974). *La relación crítica*. Madrid: Taurus.
Vaihinger, Hans (1924). *The Philosophy of As If*. Londres: Ogden.

La guagua aérea¹

Luis Rafael Sánchez

*A Carmen Puigdollers,
por su talento para la vida.*

Tras el grito de espanto se descuelgan, uno a uno, los silencios. La azafata empieza a retroceder. Angelical e inocente como un personaje de Horacio Quiroga, gélida blonda como fue la Kim Novak en sus días de blonda gélida, la azafata atormentaría la libidine del enamorado King Kong. Quien la agasajaría con vértigo o mareo en el *Empire State Building*.

Los rostros ansiosos de los viajeros comparten las más desorbitadas premoniciones. Los rostros se vuelven al encuentro con la mano que porta el revólver, el cuchillo, la bomba de hechura casera. Porque el grito de espanto ha de ser la irresistible delación de otro secuestrador de aviones o de un desquiciado que amenaza. Un *Padre Nuestro* pincha y revienta los silencios descolgados. La azafata continúa el retroceso. La azafata se ha mirado en el espanto y el espanto la ha marcado con la promesa del desmayo.

Pero, el secuestrador de aviones o el desquiciado amenazante no está a la vista. Contritos, mascullados, borbotean varios *Padre Nuestro* a niveles diversos de fe y oralidad. Rápido se hace la luz, sopetonazo violador de la retina, sopetonazo que alumbra los latidos cardíacos de los pasajeros. La guagua aérea se convierte en un mamut autopsiado por indiscretas fluorescencias.

El grito, las oraciones y la propagación del suspenso atraen al capitán o chófer de la guagua aérea y al ingeniero de abordó. El resto de la tripulación se alerta. Un barrunto de histeria prende y crece. La azafata está a media pulgada de la consunción por el horror. Pero, el secuestrador de aviones o el desquiciado amenazante no parece a la vista.

De pronto, una carcajada corrompe, pareadamente, el silencio y el *Padre Nuestro* que, en unos labios suplicantes, había llegado hasta la a del *Amén*. Pura en su ofensa, tan nítido el paréntesis por ella recortado que cabría pegada en una página, la carcajada contagia los cientos de viajeros de la guagua aérea que

¹ La primera versión aparece en *Claridad*, el 25 de septiembre de 1983 (8-10).

rutea todas las noches entre los aeropuertos de Puerto Rico y de Nueva York.

Carcajadas llamativas por el placer y la ferocidad que las transportan. El placer, no hay más que verlo, expresa una automática convergencia. La ferocidad, no hay más que mirarlo, trasluce inolvidables resentimientos.

El miedoso de oficio diría que el mucho bamboleo y el mucho jamaqueo, producidos por el desternillamiento general, hacen peligrar la guagua aérea esta noche. Y unos ángeles de vuelo bajo y tendencia fisgonera sacrificarían el oropel sagrado de los bucles por saber de qué demonios se ríe ese gentío mestizo que vuela, campechano, por sus lados. Sólo la tripulación, uniformemente gringa esta noche, parece inmune a la risa, inmune a la plaga de la risa, inmune a las burlas que merece el pavor de la azafata rubia.

Las carcajadas amenazan desnivelar la presión que sirve a la guagua aérea. Las carcajadas amenazan alterar la velocidad que desarrolla la guagua aérea. Las carcajadas amenazan descarrilar y accidentar la guagua aérea. Pues a vista de todos se perfila el espanto que motivó el pavor y causó el grito.

Por el pasillo alfombrado de la guagua aérea, con caminares de hampón tofete y buscabullas, jaquetona, indiferente a los escándalos y los miedos que su presencia convoca, se desplaza una saludable pareja de jueyes. Paradójicamente, la notable salud profetiza el inminente destino -mañana serán salmorejo en *Prospect* o relleno de alcapurrias en *South Bronx* o jueyes al carpacho en *Brooklyn* o asopao en el *Lower East Side*. O acaso serán habitantes temporeros de una jueyera ubicada en las tinieblas de un *basement*, jueyera oculta a la inquisición del *Super* o del *Landlord*; jueyera escondida a las averiguaciones de la *Bosa* o del *Bos*.

Mas, esta noche, el uso de la guagua aérea como fortuita servidumbre de paso convierte los jueyes en sujeto de comentarios ágiles y vivaces novelerías; comentarios y novelerías que precipitan la intranquilidad que, ahora, reina. Y que la expresa el verbo agitado, los cuerpos que se agachan, los cuerpos que se incorporan, los cuerpos que se desmembran en los asientos carcelarios, los cuerpos que desparrama el barullo.

La intranquilidad azuza el discurso patriótico y el contra-interrogatorio anexionista, los chistes de color a escoger y su recepción ruidosa, las guiñadas de los lanzados mujeriegos y los coqueteos de las lanzadas hombreriegas. La intranquilidad azuza la confesión a que se entregan los pasajeros de la guagua aérea -pues la autobiografía seduce a los puertorriqueños tanto como el amistar repentista y sin cuidado. La intranquilidad la engorda el recuento de las humillaciones sufridas por los puertorriqueños en el *crosstown* y el *elevator*, el *fuckin' job* y la universidad liberal, la *junkería* del judío. Eso sí, humillaciones ripostadas con elocuencia, pundonor natural y carácter. La intranquilidad, en fin, tiende una raya, invisible pero sensible, entre el bando de los gringos y el bando de los puertorriqueños. Precisa la raya, con discutible opinión, la mulata que nutre el bebe con los caldos de una caldosa y radiante teta -*Mientras más rubias más pen-dejas*.

Asombrado por el desafío del Tercer Mundo a la ciencia electrónica del Primero, molesto porque el instrumental de seguridad no detectó la materia infanda, el capitán o chófer de la guagua aérea reclama la identificación del dueño o la dueña de la pareja de jueyes. El capitán o chófer de la guagua aérea reclama la identificación escudándose con unos parodiabiles gestos hitlerianos. Las reclamaciones insistentes y el vigoroso gesticulario, además de las ofertas de potenciales albaceas de jueyes, las ataja el hombre cincuentón y fibroso, medio dormido y medio fastidiado, que avanza hasta las primeras filas de la guagua aérea y con llamativas habilidades manuales inmoviliza a la pareja fugitiva. A la vez la increpa, falsamente gruñón, disimuladamente complacido.

-*Los pongo a soñar de gratis con una inyección de Valium por el ojo de la contentura y con la puercá que me pagan.*

La euforia triunfa, se colectiviza. La risa descongestiona la razón de nubarrones y los bronquios de mucosidad. Alguien que revisaba los cadáveres despanzurrados que ilustran la actualidad puertorriqueña según el periódico *El Vocero* declara -*Me ahogué*. Alguien que elogiaba *el show* del Gallito de Manatí en el teatro *Jefferson* declara -*Me meé*. Un avispa induce -*Está la no-*

che de a galón. Varios avispados responden -*A ese galón me apunto yo*. Otro avispado filosofa -*Procede el sopón de gallina*.

La guagua aérea efervesce. La guagua aérea oscila entre el tumulto y el peso de la quimera, entre el compromiso con el salir adelante y la cruz secular del *Ay bendito*. Una mujer muy dispuesta a devanear, bajo turbante floreado el secreto bien guardado de los rolos, informa que brinca mensualmente el charco y olvida el lado del charco en que vive. Una adolescente, desesperada porque a René le cambió la voz y hubo que darlo de baja de *Menudo*, oye con desinterés al adolescente desesperado porque va hacia Newark pero no sabe a qué rayos va. Una señora, de naturaleza gregaria y despachada, muestra la colcha tejida que cubrirá la cama *King Size* de su comadre Doña Luz que vive al lado de la *Marketa*. Bajo la colcha tejida un cuarteto atonal de caballeros bala la balada *En mi viejo San Juan*. Un caballero, de pose instruida y mesurada, le pregunta a la mulata de la teta caldosa y radiante si no se conocieron antes -*Tal vez en las fiestas que, en honor de la Virgen de la Monserrate, se celebran en la ciudad de Hormigueros*. La mulata de la teta caldosa y radiante replica que nunca ha estado en la ciudad de Hormigueros. El mismo caballero, de pose instruida y mesurada, le pregunta a la muchacha, aprisionada en un mameluco color calabaza, si no se conocieron antes -*Tal vez en las fiestas que, en honor de los Santos Ángeles Custodios, se celebran en la ciudad de Yabucoa*. La muchacha, aprisionada en un mameluco color calabaza, replica que nunca ha estado en la ciudad de Yabucoa. Y para aclarar cuentas le informa al caballero, de pose instruida y mesurada, que ella pulula por la discoteca *Bachelor* y por la discoteca *Bocaccio* y por la discoteca *Souvenirs*. Y para disuadirlo de cualquier movida donjuanista le espeta que lo de ella es el *Gay Power*. En la cocina de la guagua aérea un orfeón chillón majaderea a las azafatas y los sobrecargos con el estribillo -*Si no me dan de beber lloro*. Desentendiéndose de la algarabía un hombre narra el encarcelamiento de su hijo por negarse a declarar ante el *Gran Jurado Federal*. Y argumenta, serena la voz, que ser nacionalista en la isla acarrea un secreto prestigio pero que ser nacionalista en Nueva York acarrea una pública hostilidad.

Una resonante escolta de interjecciones encadena las anécdotas dramáticas y risibles, desgarradas y livianas, que formulan la resistencia a las afrentas, a los prejuicios a cara pelá, a los prejuicios disfrazados; anécdotas infinitas en las que los puertorriqueños ocupan el centro absoluto de la picardía, de la listeza, del atrevimiento, de la malicia, de la maña, del ingenio.

Anécdotas deleitosas por el inteligente montaje narrativo. Anécdotas de asuntos que enternecen. Anécdotas aliñadas con un palabron usado al punto. Anécdotas telurizadas por el estilo arroz y habichuelas. Anécdotas protagonizadas por un jíbaro que no habla dócil. Anécdotas de puertorriqueños a quienes visitaron un día, juntamente, el desempleo, la hambre y las ganas de comer. Anécdotas desgraciadas de puertorriqueños, colonizados hasta el meollo, que se disculpan por el error de ser puertorriqueños. Anécdotas felices de puertorriqueños que se enfogonan y maldicen si se duda de que son puertorriqueños. Anécdotas que chispean, como centellas, en el idioma español puertorriqueño. Idioma vasto y basto, vivificantemente corrupto. Como el idioma español argentino. Como el idioma español mexicano. Como el idioma español venezolano. Como el idioma español español. Anécdotas, por millar, de boricuas que viajan, a diario, entre el eliseo desacreditado que ha pasado a ser Nueva York y el edén inhabitable que se ha vuelto Puerto Rico.

Tanto monta el anecdotario que un *síquico* predeciría, como un Walter Mercado sin templo universal ni capas de lentejuelas, como un Walter Mercado de segunda mano, que la guagua aérea no requiere gasolina esta noche pues las vibraciones positivas proveen el combustible. Y los ángeles de vuelo bajo y tendencia fisgonera sacrificarían el oropel sagrado de sus alas por saber de qué carajo bembetea el gentío mestizo que vuela, campechano y divertido, por sus lados.

Sólo la tripulación, uniformemente gringa esta noche, parece inmune a la risa. Inmune y decidida a combatirla como a plaga. ¿La medicina? El reparto expedito de sándwiches de pavo desabrido, saquitos de maní, coca cola por un tubo y siete llaves, juegos de barajas y las súbitas mediaciones del capitán o chófer de la guagua aérea. Que intenta pacificar la bayoya puertorrique-

ña con unas bayoyitas gringas que ni arrancan ni desarrollan ni consiguen velocidad.

-Ladies and gentlemen, this is the Captain speaking. Now that the dangerous kidnappers are back in their bags, now that is really sure that we are not going to be taken to an unexpected meeting with that poco simpático Señor Fidel Castro, I invite all of you to look thru the windows and catch a splash of the Milky Way. In a few minutes we will be showing, without charges tonight, a funny movie starring that funny man, Richard Pryor.

La vecina de asiento me pregunta *¿Qué dijo ese hombre?* No llego a contestar porque el vecino de la fila contigua, el que alardea de ganarse los billetes en Manhattan y gozárselos en Puerto Rico, el que aclara *Yo soy amigo de todos pero compañero de nadie*, el que especifica *Compañeros son los cojones que siempre acompañan a uno*, me toma la delantera con una letanía sarcástica.

-El Capitán quiere matarnos la nota. El Capitán quiere matarnos la nota poniéndonos a ver una película del moreno que se achicharró por andar arrebatado. El Capitán quiere matarnos la nota para que soltemos los topes. El Capitán quiere quitarnos los topes para acabar el vacilón que le montamos los puertorriqueños a treinta y un mil pies sobre el nivel del mar.

¿Ruedan los topes sobre el tapete mayestático de la imaginación cuando el vecino de la fila contigua susurra, en dialecto orgásmico, las suposiciones más perdularias del Capitán y la azafata rubia? Ruedan y de qué manera. Por perdularias y por infames, por escabrosas en grado sumo, si las alcanzara la cámara guerrearían por poseerlas el *Penthouse* y el *Playboy*. Gracias a Dios la vecina de asiento no las oye pues, como buena puertorriqueña, mantiene dos conversaciones simultáneas; una sobre la huelga de los locos con la señora de la fila delantera *-Dicen que amenazan con sanar* y otra sobre la ruindad del Presidente Ronald Reagan con la vecina de la fila trasera *-Dicen que ese verdugo está acabando con El Salvador.*

La cordialidad fertiliza, ahora, la guagua aérea. La cordialidad se refleja en el halago entusiasta a las flores de papel traídas de regalo a una tía que se mudó a un proyecto de New Jersey, en el repartir ruidoso y el ruidoso compartir que une a quienes

padecen juntos y aman lo mismo -una caja de pastelillos de guayaba hechos en *La bombonera*, un saco de polvorones, una docena de piononos, una sarta de pirulíes, unas rueditas de salchichón, una pipita de ron caña curado con pasas de Corinto de la que los varones beben sin remilgos.

Quede claro que la cordialidad dicharachera y ruidosa, confianzuda y que efervesce, se consagra en la cabina económica. Apenas, por tanto, se entera del rechazo que consigue entre los puertorriqueños guarecidos en la *Firts-class*. Quienes racionalizan, entre sorbo y sorbo de champaña californiana, para consumo del vecino yanqui de asiento *-They are my people but. Quienes resuellan, frente a alguna azafata de nariz razonable -Wish they learn soon how to behave. Quienes pronuncian un statement* cuasi testamentario entre la lectura superficial de alguna revista ídem- *They will never make it because they are trash.*

La cordialidad se espuma, se chorrea por los cachetes de los pasajeros con las voluptuosidades del mavi a punto de helarse, cuando el cincuentón fibroso declama unas sinceras posdatas exculpatorias.

-Si no puedo vivir en Puerto Rico, porque allí no hay vida buena para mí, me lo traigo conmigo poco a poco. En este viaje traigo cuatro jueyes de Vacía Talega. En el anterior un gallo castado. En el próximo traeré cuanto disco grabó el artista Cortijo.

La enumeración lo colma, saborea el recuerdo de otros traslados, de otros remedios para el mal de la distancia, de otros rescates de pertenencias entrañables. Que, cuando los ve el corazón miope y el juicio deformado, parecen chapucería costumbrista, mediocre color local, folklore liviano. Hasta síndrome del lelolai.

Pero que, cuando se los trata con justicia, avienen a pulcras expresiones de un temperamento que, día a día, establece la diferencia y asegura la permanencia.

Temperamento cimentado en las militancias del cariño. Que se va un puertorriqueño a Nueva York y lo despiden cuatro. Que regresan dos puertorriqueños de Nueva York y lo reciben ocho. Temperamento que persigue la forma en los caudales del humor. Que el puertorriqueño ama la risa sobre todas las cosas. Y cuando quiere reír ríe, ensordecedoramente. Temperamento que

encuentra el estilo en la lágrima. Que el puertorriqueño ama el llanto sobre todas las cosas. Y cuando quiere llorar llora, cinemexicanamente.

Risa y llanto, por cierto, indiscernibles esta noche en la guagua aérea.

Porque reputándose de ser la tångana, de hablar por los codos incluidos, el cincuentón fibroso duplica los paliques, triplica los parrafitos, multiplica los apartes. En unos se cultiva la risa. En otros se cultiva la lágrima.

Palique con un tal Cayo Díaz de Cayey que viene a abrazar los dos nietos que no ve desde septiembre. Aparte con una tal Soledad Romero que se dispara hacia Puerto Rico cuando se le enmohecen los cables del alma. Parrafito con un tal Isidoro Juncos que brincó el charco a vender unas tierritas porque el hijo se le metió en *trobol* y no quiere que la cárcel se lo dañe. Palique con una tal Laura Serrano que no puede faltar al destino figurado en Nueva York aunque el invierno la agrave. Aparte con una tal Gloria Fragoso que viene a Nueva York a impedir que se muera Vitín, el hijo moribundo. Parrafito con un tal Yacoco Calderón quien se muda al Barrio, una vez al año, *pa jartarse de ganar chavos*. Parrafito con un tal Diógenes Ballester que repite *-En Nueva York yo estoy prestaó*. Palique con un tal Roberto Márquez quien saluda con un fogoso *-Puertorriqueño y palante*.

A treinta y un mil pies sobre el nivel del mar los puertorriqueños comparten las desempolvadas ilusiones. A treinta y un mil pies sobre el nivel del mar los puertorriqueños replantean la adversidad y el sosiego del país que se quedó en pueblo grandote o del pueblo que se metió a chin de país. A treinta y un mil pies sobre el nivel del mar los puertorriqueños encandilan la cháchara que recae en el *¿De dónde es usted?* A treinta y un mil pies sobre el nivel del mar los puertorriqueños vuelven al registro provinciano *-Si usted es de Aguadilla conocerá a Tata Barradas*. A treinta y un mil pies sobre el nivel del mar los puertorriqueños se enamoran de las fragancias pueblerinas *-los Acarón son de Cabo Rojo, los Abeillez son de Mayagüez, los Chapel son de Añasco, los Canino son de Dorado, los Barreras son de Morovis, los Veray son de Yauco, los Seijo son de Arecibo*.

¡Cuántos universos atraviesan los puertorriqueños cuando atraviesan la caverna celestial!

Puertorriqueños que suben a la guagua aérea si llevan en el fondo del bolsillo el pasaje abierto que asegura la vuelta inmediata porque la Vieja entró en agonía o el Viejo se murió de repente; el pasaje abierto que soluciona la hambruna de regresar a la isla que idolatran los fuegos de la memoria, *la flor cautiva* a la que canta la danza, *la isla de la palmera y la guajana* a la que recita el poema; el pasaje abierto que resuelve la urgencia de desandar monte y playa, de despilfarrar el tiempo en el vuelton por la plaza, de recuperar las amistades en un conversao de tres días, de castigarse las tripas con una jumeta de las que empiezan y no acaban, de reencontrar lo inalterado.

¡Cuántas promesas transporta la guagua aérea al elevarse sobre el charco azul a que los puertorriqueños reducen el Atlántico!

Puertorriqueños que se asfixian en Puerto Rico y respiran en Nueva York. Puertorriqueños que en Puerto Rico no dan pie con bola y en Nueva York botan la bola y promedian el bateo en cuatrocientos. Puertorriqueños a quienes desasosiega el tongoneo insular y los sosiega la cosmopolitana lucha a brazo partido. Puertorriqueños a los que duele y preocupa vivir fuera de la patria. Puertorriqueños que querrían estar allá pero que tienen que estar acá. Y se esclavizan a las explicaciones innecesarias.

-Chico, en la isla sólo funciona el beber y el vacilar.

-Chico, en Puerto Rico todo es una complicación.

-Chico, Puerto Rico se dispersa en la apoteosis verbal.

-Chico, ya yo eché mi suerte acá.

-Chico, que me entierren dondequiera pero allá.

Puertorriqueños del corazón estrujado por las interrogaciones que suscitan los adverbios *allá* y *acá*. Puertorriqueños que, de tanto ir y venir, informalizan el viaje en la guagua aérea y lo reducen a una trillita sencillona sobre el móvil océano. Que lo que importa es llegar, pronto, a Nueva York. Que lo que importa es regresar, pronto, a Puerto Rico. Que lo que importa es volver, pronto, a Nueva York. Que lo que importa es regresar, pronto, a Puerto Rico. Llegadas y regresos que concelebra el aplauso emo-

tivo prosiguiendo al aterrizaje de la guagua aérea en la tierra prometida.

Mas, ¿cuál es la tierra prometida? ¿Aquella del *ardiente suelo*? ¿Esta de la *fría estación*?

La vecina de asiento me pregunta -¿*Qué dijo ese hombre*? Esta vez sí logro contestarle que el capitán nos manda abrochar los cinturones de seguridad porque vamos a aterrizar. Entonces, taladrándome con la mirada, viéndome por primera vez, pregunta -¿*De dónde es usted*? Le contesto -*De Puerto Rico*. Ella comenta, sospechosamente espiritista -*Eso se le ve en la cara*. Mi risa la insatisface por lo que vuelve a preguntar -*Pero, ¿de qué pueblo*? Le respondo -*De Humacao*. La complazco pues comenta con un aquel de remembranza -*Yo estuve en Humacao una vez*.

Ahora el abismo prieto lo malogran las claridades a lo lejos. Ahora la noche la corrompe una que otra lucecilla de balandra. Ahora los oídos se ataponan. Ahora un bebé ejercita los pulmones con ganas verdaderas. Ahora mi vecina de asiento me mira con la fuerza que obliga a reciprocarse la mirada.

La vecina de asiento me mira como si regañara mi repliegue súbito en el abismo, la noche, los pulmones del bebé. La vecina de asiento me recrimina, con la mirada, el olvidar que en la guagua aérea se impone el diálogo corrido y sin tapujos. La vecina de asiento me mira para cobrar la pregunta que le debo. Como no soy hombre de deudas le pago a continuación -¿*De dónde es usted*? Unos ojos rientes y una fuga de bonitos sonrojos le administran el rostro cuando me contesta -*De Puerto Rico*. Lo que me obliga a decirle, razonablemente espiritista -*Eso lo ve hasta un ciego*. Como me insatisface la malicia inocente que le abunda el mirar, mirar de tal pureza que le hace cosquillas a mis ojos, añado, copiándole el patrón interrogador -*Pero, ¿de qué pueblo de Puerto Rico*? Con una naturalidad que asusta, equivalente la sonrisa a la más triunfal de las marchas, la vecina de asiento me contesta -*De Nueva York*.

Yo también sonrío aunque despacio. La sonrisa, poco a poco, se me hace risa en las teleras del alma. A los dominios donde ejerce la memoria, a la convocatoria de la sonrisa y la risa, se presentan mis tías enterradas en no sé cuál cementerio del Bronx y la azafata rubia con trasunto de Kim Novak, los primos

de Filadelfia que reclamo como primos aunque no los conozco y el ruidoso compartir que une a quienes padecen juntos y aman lo mismo, el viaje a punto de terminar y los otros viajes que retejieron el destino de unos tres millones de hijos de Mamá Borinquen.

Yo también sonrío, de muela a muela, porque la vecina me ha contestado -*De Nueva York*. Parece, claro está, un manoseado lugar común o un traspie geográfico. Parece, sin lugar a dudas, una broma. Parece una hábil apropiación. Parece la dulce venganza del invadido que invadió al invasor.

Lugar común, traspie geográfico, broma, hábil apropiación, dulce venganza: la respuesta de mi vecina de asiento supone eso y mucho más.

Es la historia que no se aprovecha en los libros de Historia. Es el envés de la retórica que se le escapa a la política. Es el dato que ignora la estadística. Es el decir que confirma la utilidad de la poesía. Es la recompensa a la zozobra de los miles de compatriotas que vieron la isla desaparecer, para siempre, desde la borda del vapor *Coamo* y la borda del vapor *Marine Tiger*. Es la reivindicación de los miles de compatriotas que subieron, alelados y pioneros, a las catorce horas de aflictivo encierro en las antiguas y tembluzcas máquinas de volar de la *Pan American World Airways*. Es la reclamación legítima de un espacio, furiosamente, conquistado. ¡El espacio de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas!

Las Casas: o relato trágico e a memória sobre a destruição do indígena¹

José Alves de Freitas Neto
Universidade Estadual de Campinas - Brasil

A crônica do frei Bartolomé de Las Casas (1484-1566) é um dos principais relatos sobre a colonização da América empreendida pelos espanhóis a partir de 1492. O êxito da narrativa lascasiana pode ser averiguado pelas repetidas edições de sua obra *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, de 1542. Outra obra, com menor sucesso editorial, porém mais sistematizada e, portanto, mais importante por seu conteúdo, é a *Historia de las Indias*. Concluída em 1559, mas publicada apenas em 1875, é uma referência para historiadores e estudiosos sobre as primeiras décadas da colonização do Novo Mundo.

A pretensão da crônica como gênero narrativo é expor uma argumentação supostamente verdadeira. Consolidada ao longo da Idade Média, a crônica produzida por religiosos mendicantes tinham duas finalidades principais: enaltecer o cristianismo e relatar como o discurso religioso se estabelecera em determinada circunstância. Os feitos memoráveis de religiosos e de sua ação missionária, assim como de suas instituições, constituíam a base dos relatos que seriam apresentados pelo cronista. O apelo à condição da veracidade era recorrente pois «a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica» (Auerbach, 1998: 10). A verdade precisava ser reiterada pelos intérpretes do plano cristão, ou seja, pelos próprios religiosos. Dentre os relatos produzidos estavam as memórias e histórias que, supostamente, eram o desenvolvimento do plano de salvação cristão. Escrever um relato histórico equivalia a tecer juízos e estabelecer uma forma de interpretar os desígnios divinos e reconhecer os planos da Providência.

No prólogo da *História de las Índias*, Las Casas apresenta sua concepção de História e suas justificativas para escrevê-la.

¹ Este artigo é um resumo de parte da tese de doutoramento defendida no Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP) em setembro de 2002. A tese, com pequenas alterações, foi publicada posteriormente com o título «Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana».

Citando Flavio Josefo, historiador judeu do séc. I d.C., refere-se a quatro causas pelas quais os que se põem a escrever histórias são movidos. Os primeiros são tomados por sua capacidade de utilizar palavras polidas, doces e formosas e desejosos de ganhar fama e glória; outros escrevem para agradar príncipes e dedicam grande parte de suas vidas a comentários e estudos que superam inclusive a sua virtude, seu tempo e suas observações; a terceira causa apontada por Las Casas encontra-se nos homens que...

conociendo que las cosas que por sus propios ojos vieron y en que se hallaron presentes non son así declaradas ni sentidas como la integridad de la verdad contiene, con celo de que la verdad no parezca, de quien por dictamen de ley natural todos los hombres deben ser defensores, posponen por la declaración y defensión della la propia tranquilidad, descanso y reposo, mayormente sintiendo que por semejante solicitud suya impiden a muchos a gran perjuicio. (Las Casas, 1995 v I: 3).

Na seqüência da lista de Las Casas relatam a história, os que observando a grandeza, dignidade e o número de acontecimentos, preocupam-se com o que está oculto e havendo respeito e preocupação com a utilidade comum, manifestam-se prevendo desdobramentos destas descobertas. Esta preocupação nos remete à questão religiosa e sua interpretação do que é a verdade. Para os gregos, segundo o próprio Las Casas, citando São Isidoro, a história é *videre*, isto é, ver ou conhecer. Afirmar que a preocupação com a veracidade é a primeira condição para a produção de uma crônica não é suficiente para explicar porque uma crônica encontrava ressonância com um público mais amplo do que os próprios religiosos. Sem a pretensão de adentrar nos debates sobre o que seja a «verdade» dentro de um relato histórico, nosso objetivo é identificar as estratégias narrativas que consolidaram a crônica de Bartolomé de Las Casas. Dois temas nos parecem mais relevantes: a noção de uma história trágica e a composição de uma memória sobre a destruição do indígena na América.

As duas obras citadas no início deste texto, a *Brevísima* e a *Historia*, permitem aproximar-nos do pensamento de Las Casas e estabelecermos algumas premissas sobre a importância de sua

crônica para a produção de uma memória sobre a América. A primeira das obras, como seu título indica, narra a ação da conquista espanhola nas diversas províncias e regiões do Novo Mundo. O objetivo da obra era denunciar a dizimação indígena e solicitar a suspensão das *encomiendas*. A obra, polêmica e controversa, por seu excesso e pelas diversas críticas dos opositores de Las Casas, foi responsável pela divulgação e a propagação da idéia de «destruição» dos indígenas. A obra contém os principais elementos de um estilo trágico, que é importante como instrumento para compreender a permanência da narrativa lascasiana, que de algum modo, persistiu em diversas análises sobre a conquista.

A *Historia*, por sua vez, possui um caráter mais amplo, embora não tenha conteúdo oposto à *Brevísima*. O conjunto de documentos citados e transcritos por Las Casas tornou esta crônica uma referência para os estudos sobre o período indicado. A importância dos relatos de Las Casas é fruto de seu acesso às pessoas que participaram dos eventos após o desembarque dos europeus em 1492, bem como de sua própria atuação nas Índias, denominação dada à área descoberta por Colombo, que acreditava ter chegado ao Oriente.

Analisando-se semelhanças e distinções entre as duas obras podemos identificar pressupostos e fundamentos comuns que as perpassam, como os pressupostos do cristianismo e a visão trágica da conquista. A relação dos espanhóis com os nativos foi denunciada por Las Casas, pois para ele a violência, a exploração e a dizimação dos índios era uma afronta ao direito natural e à fé cristã. Para evitar esta prática colonizadora, Las Casas atuou como religioso e escritor, envolvendo-se em diversos episódios que influenciaram na vida de colonos, índios e da própria Coroa de Castela. E estes escritos fundam a memória trágica deste continente que hoje denominamos como América Latina.

O trágico e os relatos de Las Casas

A crônica produzida no período colonial tinha como uma de suas finalidades narrar ao Velho Mundo os feitos e acontecimentos ocorridos na América. A necessidade de apresentar grupos culturais tão diversos como os indígenas, exigia do cronista uma operação narrativa que permitisse assimilar códigos cultu-

rais distintos. Por este caminho, o êxito de Las Casas foi o de recompor a existência de um universo idílico no qual viviam os indígenas e descrever as brutalidades que foram cometidos contra eles. Dentro de uma lógica binária entre bem e mal, a crônica lascasista foi facilmente reconhecida pelo continente europeu. Movendo-se dentro de uma narrativa trágica, onde fatalidades e injustiças eram cometidas, o frade comovia o seu leitor e obtinha apoios para seu modelo de evangelização pacífica que deveria ocorrer na América.

A construção textual do autor da *Historia de las Indias* é constituída por diversos aspectos presentes na narrativa trágica. Originalmente, a tragédia surge no teatro grego da Antiguidade. De Aristóteles a historiadores da arte do século XX, ela é apresentada com elementos e intenções semelhantes às que estão presentes na obra de Frei Bartolomé de Las Casas. No entanto, alerta-se e reconhece-se que não se trata da mesma estrutura narrativa: uma é teatro, a outra narrativa histórica, sob o nome de crônica. Uma é o gênero da tragédia, outra a expressão do trágico e, para historiadores, ambas, nasceram a partir de processos históricos muito distintos. Para especialistas, como Hans Ulrich Gumbrecht, a tragédia possui especificidades que inviabilizam a aproximação, por exemplo, com o modelo de narrativa cristão. A tragédia, com seus elementos contraditórios e culpas, precisa realizar purgações que o texto cristão, por sua linearidade, não permite.

A tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (ou pelo seu diferendo com as demandas da ordem objetiva), mediante a alegação de que seu erro não correspondeu a suas intenções. (...) Em outras palavras: não será permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inteiramente inocente), nem ele pode tornar-se um salvador. (Gumbrecht, 2001:11).

Se a tragédia requer a impossibilidade de redenção de seus personagens, dadas por suas próprias limitações, torna-se impossível aproximar o gênero teatral grego do cristianismo, ou

ainda, derivar do modelo grego um modelo cristão para a tragédia. No entanto, as reflexões sobre a tragédia não se esgotam na ação das personagens, mas sobretudo na tensão por elas vividas da ameaça da morte e isto constitui-se no elemento verdadeiramente trágico. A arte do mundo grego soube representar medos e desejos diante da morte, criando um gênero artístico que se perpetua e que denominamos tragédia. Porém, os temores diante da morte criaram situações trágicas que são repetidas diariamente pelas pessoas e manifestadas através de suas preocupações e curiosidades.²

A tragédia soube dar à morte categorias que ultrapassam a referência do senso comum, tornando-a demonstração de superioridade e funcionando como elemento catártico. Ao realizar esta tarefa, se não o gênero «tragédia», mas o conceito «trágico» ultrapassa a definição acadêmica e mistura-se com as diversas construções realizadas, inclusive, pelo cristianismo. Tudo o que ameaça a pretensa ordem e segurança diante da vida ou do mundo, torna-se trágico. Deste modo, por exemplo, a vida dos índios e a dizimação vivida pelas populações indígenas, é, para Las Casas, trágica, pois contraria seu princípio religioso e a lógica da sobrevivência e perpetuação dos homens. Se a tragédia é específica do gênero teatral, o que a torna trágica não o é. Tragédia e trágico estão imbricados, onde um gera o outro.

Certamente não é acidental que o termo 'trágico' é libertado de sua ligação com uma forma literária e generalizado para se aplicar à condição humana no exato momento da história, na virada do século XIX, quando o gênero da tragédia deixa de ser um modo literário dominante; hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas

² «Quando o assunto são terremotos, quedas de avião e casos do crime organizado – e as vítimas de tais sucessos –, não há quem se sachie de ler, ver e ouvir. Decerto não foi a melosa e melíflua história de amor que fez do filme Titanic o sucesso tremendo que foi. Pois tanto quanto os espectadores das tragédias de Sófocles e a turba romana que se deleitava assistindo às lutas de gladiadores, é com prazer e gosto que assistimos a alguém se debatendo contra a morte – e isso inclui ver (ou pelo menos: desejar imaginar) como, no final da história, ele morre.» (Hans, 2001: 17).

estradas as produzem todo fim-de-semana. Agora o trânsito é «trágico», não o mito. Portanto, enquanto a palavra 'trágico' pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil de entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido. Apenas naquele momento entre uma teologia positiva e um cientificismo positivista é que o 'trágico' poderia ser inventado e tão irresistivelmente plausível. (Most, 2001: 35).

Ao despertar compaixão e temor, as tragédias lidam com aspectos emotivos dos que a assistem. Estes sentimentos fazem parte da encenação e da percepção trágica do mundo. Las Casas, por exemplo, fez despertar, através de seus relatos, sentimentos parecidos em relação aos índios.

Na *Poética*, Aristóteles define e se ocupa em pensar a tragédia e sua estrutura. Com seu estilo lógico, o filósofo apresenta as partes essenciais, faz comentários sobre outros gêneros do teatro grego e a define:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama (...) e que, suscitando o «terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções».³ (Aristóteles, 1987: 205).

³ Aristóteles «desenvolve a noção de *Katharsis*, a evacuação temporária de excesso de emoção inconveniente, como uma forma simples de ao menos tentar fornecer uma justificativa para a tragédia como uma forma de resposta à polêmica de Platão contra ela [Platão via no aspecto prazeroso da tragédia um perigo]: a tragédia provoca, com certeza, emoções perturbadoras, mas acaba por libertar a platéia delas, assim fornecendo-lhe o prazer de restaurá-la ao seu estado natural.» (Most, 2001: 28).

Comparando esta definição com a obra de Las Casas, pode-se afirmar que há características do pensamento lascasiano ligadas às características expostas por Aristóteles. Isto, evidentemente, não transforma o texto do frade em uma tragédia, mas realça que os aspectos trágicos vistos pelo Estagirita em suas análises, estão presentes, em certa medida, na obra de Las Casas. Partindo da pretensão do religioso e do modo como ele apresenta sua tarefa, ou seja, partindo da defesa dos índios e a busca de uma evangelização pacífica, torna-se nobre a ação lascasiana.⁴ Evitar o horror e o dilaceramento de povos, bem como a visível queda demográfica da região das Índias por conta das relações com os colonizadores espanhóis, preenche o requisito do elevado caráter e propósito da tarefa do dominicano.

Os textos de Las Casas são ricos em detalhes e com «*linguagem ornamentada*». Pode-se citar e recorrer a diversos trechos de sua obra, onde descrições são pormenorizadas, detalhes valorizados e adjetivados com maestria. Talvez a intenção do frade fosse a de convencer pelos detalhes, atribuindo veracidade pelo conjunto apresentado: seus escritos são a expressão deste tipo de linguagem. Para exemplificar, observe-se a descrição do primeiro capítulo do Livro I da *História das Índias*, que trata da criação do mundo:

En el principio, antes que otra cosa hiciese Dios, sumo y poderoso Señor, crió de nada el cielo y la tierra, según que la Escritura divina da testimonio, cuya autoridad sobrepuja toda la sotleza y altura del ingenio de los hombres: el cielo, conviene a saber, el empíreo, cuerpo purísimo, sutilísimo, resplandeciente de admirable claridad, el fundamento del mundo, de todas las cosas visibles contentivo o comprensivo,

⁴ Tal como na descrição aristotélica há um caráter nobre nestas narrativas, que levam a uma percepção teleológica deste tipo de texto. «A versão de Aristóteles da análise teleológica da tragédia é orientada, em última análise, não em direção à estrutura imanente da própria peça mas em direção ao efeito daquela estrutura sobre o receptor: o seu enfoque não é estético mas psicológico e, neste sentido, moral.» (Most, 2001: 28). O resultado desta análise sobre a teleologia está na noção de catarse apresentada por Aristóteles como ponto central da tragédia grega.

Corte y Palacio Real, morada suavísima y habitación amenísima, sobre todas deleitable, de sus ciudadanos los espíritus angélicos, a los cuales clara manifiesta su gloria, porque allí muy más relucen los rayos de su divino resplandor, las obras de su omnipotencia, virtud y bondad, la refulgencia gloriosa de su jocundísima y beatífica hermosura, pulchérrima y copiosísimamente manifestando, de la cual David, en su espíritu y divina contemplación colocado, admirándose clamaba: 'Cuan amables, Señor, de las virtudes son tus palacios; deséalos mi ánima y deseando desfallece considerándolos!', por cierto, harto mayor felicidad sería y será la morada en ellos de un día que la de mil en las posadas, por ricas que fuesen, de los pecadores. (Las Casas, 1995 v. I: 23-24).

Na construção de uma única frase, ao descrever o que é o céu, Las Casas nos oferece a dimensão de sua narrativa e de suas intenções. Neste primeiro momento, o cronista está construindo o cenário, seu lugar no mundo e a perfeição, para posteriormente anunciar a destruição. A descrição de outros elementos importantes para a narrativa lascasiana, como os índios e a descrição trágica, também aparecem com este mesmo estilo detalhista e ornamentado.

Outro aspecto apontado por Aristóteles e que consolidará a tragédia é a presença de elementos que suscitem «o terror e a piedade». A mistura destes dois elementos aproxima a análise aristotélica sobre os textos da tragédia e a leitura da narrativa bíblica, à qual Las Casas soube recorrer com competência, para justificar e defender seus pontos de vista.

Na *Brevíssima Relação de Destruição das Índias*, a primeira parte de seus *Tratados*, Las Casas construiu seu texto criando uma dócil imagem dos índios, para em seguida descrever sua versão dos acontecimentos e demonstrar o caráter sanguinário da colonização espanhola. Ele apresentava as personagens, santificava as vítimas, as oferecia e, como que num ritual, as contrapunha à violência do terrível destruidor.

Todas estas universas e infinitas gentes a toto genero crió Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales e a los cristianos a

quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas e quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son asimismo las gentes más delicadas, flacas y ternas en complisión e que menos pueden sufrir trabajos y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad, que ni hijos de príncipes e señores entre nosotros, criados en regalos e delicada vida, no son más delicados que ellos (...). Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales; e por esto no soberbias, no ambiciosas, no cubdiciosas. (Las Casas, 1997 v I: 17).

Com esta descrição, de índios pueris e mais sensíveis do que as crianças da Corte Espanhola, Las Casas criou a imagem perfeita para a idéia de destruição que ele apresentará. Num dos muitos episódios narrados na *Brevíssima*, e em outros momentos de sua obra, chama a atenção sua descrição de um massacre na região de Caonao, em Cuba. Após relatar a violenta chegada dos espanhóis a este povoado, onde mais de 500 índios foram mortos dentro de uma *casa grande*, Las Casas tentou apaziguar e preservar a vida de outros 40 índios que não estavam no local naquele instante. Diante do terror e temor que os índios sentiam, o então frade posicionou-se ao lado dos índios e fez menção e gestos de defendê-los, dizendo que não ocorreria mais aquilo e que eles estariam sob sua proteção.

Acreditando na proteção daquele que lhes falava, um jovem índio levantou-se e saiu da casa onde estavam os mortos. Em seguida, um espanhol o esfaqueou:

El indio, triste, toma sus tripas en las manos y sale huyendo de la casa; topa con el clérigo y cognosciólo, y dícele allí algunas cosas de la fe, según que el tiempo y angustia lugar daba, mostrándole que si quería ser bautizado iría al cielo a vivir con Dios; el triste, llorando y haciendo sentimiento, como si ardiera en unas llamas, dijo que sí, e com esto le bautizó, cayendo luego muerto en el suelo. (Las Casas, 1995 v III: 537).

Diante disto, o sentimento e o estado de terror necessários à definição aristotélica da tragédia estão presentes. Há no trecho a busca da simpatia do leitor, despertando compaixão e uma possibilidade que está ligada ao trágico: a catarse.⁵ A busca da purificação em relação à participação espanhola, pode, eventualmente, expiar a possível culpa ou a sensação de inoperância diante de fatos terríveis, como os que foram demonstrados. A ação apresentada por Las Casas lhe permitiu construir e apresentar os argumentos da forma que lhe era mais apropriada e conveniente à sua proposta política. Para o embate público no qual se envolveu -a questão indígena-, Las Casas foi favorecido pela posição adotada e pela possibilidade de comunicação através da narrativa trágica.

A memória da conquista está associada ao nome de Las Casas por sua competência e habilidade em demonstrar e apropriar-se do estilo trágico na apresentação de suas idéias. O fato de suas obras terem sido conhecidas integralmente após mais de três séculos de sua morte, não impediram que ele se tornasse uma das principais referências e fonte de polêmicas dentre os cronistas da epopéia espanhola.

O texto trágico preocupa-se com a reconstrução da ordem política e social. A motivação do dominicano não era a suspensão da colonização espanhola, mas antes uma retificação em seus caminhos, no qual o princípio da evangelização fosse superior aos valores praticados na colônia. A crítica foi dirigida aos que aban-

⁵ «... o conceito funda-se sobre a analogia com um princípio terapêutico -mais precisamente: com um princípio homeopático. Confrontadas com aquilo que mais se teme -mas com uma distância espacial e emocional em relação a tais ações (essa distância corresponde às doses mínimas de medicamento dispensados num tratamento homeopático) -as emoções do espectador irromperão; mas visto que elas não possuem nenhum ponto de referência 'real', nem nenhuma situação 'real' de perigo, sua irrupção -algo 'despropositada' é sinônimo, para o espectador, de uma libertação em relação a elas próprias. Um motivo estético diferente -e todos esses motivos podem funcionar independentemente enquanto não forem incompatíveis -é a admiração pela serenidade (gostamos de dizer: estoica) que os heróis trágicos amiúde mostram quando em seu confronto com o irresistível destino e a derrota inevitável». (Gumbrecht, 2001: 12).

donaram os valores morais, que ele defendia, e incorporaram a cobiça, a crueldade, a violência. Las Casas denunciava a exploração e a dizimação indígena, chegando a atingir a Coroa, através da *leyenda negra*, mas não tinha a pretensão de obter, nem de requerer a renúncia ao poderio sobre as Índias. Inclusive, na citação da página inicial da *Brevíssima*, com índios dóceis e mansos, o frade dominicano falava, explicitamente, do amor dos mesmos aos seus senhores naturais, os Reis de Espanha, e à tarefa destes, apregoar o cristianismo.

A atuação política do frade e as leis geradas após sua interferência direta ou através dos dominicanos (as Leis de 1512 e as Leis Novas de 1541), representaram a postura de reconstruir a ordem. Sobre esta questão, Marcel Bataillon (1976, 10-13) diz que o que Las Casas pretendeu foi resolver a «quadratura do círculo», conciliando interesses inconciliáveis, como os dos colonos que se apossaram de índios e utilizaram de sua mão-de-obra para a exploração de metais preciosos e na lavoura; os interesses dos índios, que não desejavam ser subjugados e explorados na proporção que estavam sendo, pagando inclusive com suas vidas; e os interesses da Coroa, que via enriquecer e aumentar o seu patrimônio com as explorações realizadas nas Índias.

O propósito político de Las Casas e as constantes interpretações sobre seu pensamento e suas obras, demonstram a eficácia política de seu discurso e como ele foi absorvido por aliados e adversários. Do modo como o padre escreveu e construiu seu texto ele não propôs reflexões, busca de sentido ou qualquer outra coisa sobre a América. A força de seu texto reside em ditar os modos e definir os acontecimentos, emitindo sentenças e reforçando o que era justo ou não de acordo com sua visão.

Mesmo durante os debates com Juan Ginés de Sepúlveda diante da Junta de Valladolid (1550-1551), o estilo polêmico e a produção intensa e rápida serviam para reforçar suas posições e seu caráter catequético. Seu propósito não foi o de problematizar sobre a questão indígena, mas sim o de suplantar seus opositores, posicionar-se como o detentor de uma visão superior e implantar um modelo de colonização que restaurasse os princípios que julgava perdidos. Dessa forma, seu discurso sobressaiu pela elaboração e pela convicção que o moveu em defesa da cau-

sa indígena, tornando-o um marco na memória americana sobre a questão.

Quando se pretende relacionar o texto lascasiano à narrativa trágica e busca-se aproximá-lo da origem do teatro grego, vê-se, como era de se esperar, que nem todos os elementos são compatíveis. A comparação entre as narrativas não significa reproduzir a totalidade de elementos de um pensamento complexo, como o grego, com outro que se situa em outro recorte cronológico e espacial, como o de Las Casas e o Novo Mundo. A aproximação busca apenas perceber como determinadas questões se assemelham.

As questões próprias do mundo grego, evidentemente, não poderiam aparecer da mesma forma na obra de Las Casas. Neste caso, interessa menos a temática e mais a estrutura. Permeado por um texto religioso, a crônica sobre as Índias composta pelo dominicano, mantém uma estrutura dual que contrapõe a questão indígena e os interesses da colonização espanhola. Na caracterização e descrição dos acontecimentos pode-se perceber o quanto e como Las Casas criou uma realidade em sua percepção imagética das Índias. As personagens apareciam caracterizadas e distribuídas através de atitudes de docilidade e atos de violência e hostilidade desnecessárias. A ordem dual simplificava a complexidade das questões das Índias. Ao dividir as personagens entre dóceis e cruéis, entre índios e *encomenderos*, em suma, entre a personificação de bem e mal, o religioso forjou uma identidade com os ideais do cristianismo, afastando uma visão mais profunda e complexa em torno dos próprios índios e da colonização.

Na descrição de Las Casas os índios eram cordatos, amáveis e dóceis. Apresentados com um virtuosismo imaginário que representou sua própria anulação política, como observa o professor Héctor Bruit (1995: 141-151), eles possuíam qualidades superiores, que vão além dos seres comuns. Nos índios de Las Casas, via-se a noção de um selvagem dócil e bom: habitando uma região rica e em condições onde a maldade não se manifestou, as personagens –protegidas de Las Casas– foram apresentadas num cenário idílico, próximas ao do homem antes do pecado original, segundo a tradição cristã.

Por sua vez, o colonizador era desprovido de qualquer sentimento humano, dados ao exercício da ferocidade, destruidores e cruéis. Submetiam os índios e os castigavam, explorando e impondo a fome e a morte entre os nativos. Os *encomenderos* eram fonte e causa da «*pestilência mortal*» que atingiu a região colonizada e causou a grande queda demográfica do período, vivenciada por Las Casas.

Os textos bíblicos e o trágico em Las Casas

A observação e análise do texto lascasiano, sobretudo no seu modo trágico, não pode prescindir das relações com o texto bíblico. As situações trágicas na Bíblia influenciaram a leitura de Las Casas e moldaram a sua condição de cronista. Se a tragédia grega não permitia a seus heróis a redenção, o texto cristão permite e desenvolve esta possibilidade estendendo a todas as pessoas que partilham de sua fé. Las Casas, de certa forma, construiu o seu discurso de destruição das Índias, através da denúncia de dizimação, mas ofereceu, em sua própria obra, possibilidades de encerrar a catástrofe e recomeçar a cristianização da América espanhola. As soluções do bispo de Chiapas representavam, para ele, a redenção. Tal como no texto bíblico não há apenas o anúncio das dores, mas também a possibilidade de superação.

Las Casas, bispo da Igreja, ao compor a sua obra incorpora diversos elementos e situações do texto bíblico, preservando a estrutura básica e seus objetivos.⁶ A Bíblia é uma fonte ampla que permite leituras variadas e Las Casas fez a sua. Para isso usou o

⁶ Auerbach analisa a estrutura da narrativa bíblica, que será, em nosso entendimento, o modelo de Las Casas. «O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira –pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros.» (1998: 11-12) Dessa forma o texto lascasiano pretende inserir e repetir a estrutura do texto bíblico onde tudo se encontra e se justifica a partir do seu modo de escrever a História das Índias.

texto bíblico e utilizou-se de analogias para fazer um novo texto, dando a ele um significado preso às suas premissas.

As histórias mais tradicionais de dor na Bíblia estão nos Evangelhos. Todos os evangelistas dedicam dois capítulos à descrição da Paixão de Cristo, modelo histórico de todo sofrimento humano.⁷ Lendo estas narrativas trágicas da Paixão, podemos perceber alguns pontos muito próximos. A narrativa mostra um justo diante de um poder ímpio, seja ele o poder romano, seja o poder religioso dos sumos sacerdotes. O justo (no caso, Cristo) não merece a morte, nada fez de errado, nada errou e está inteiramente puro. O poder ímpio pode desejar esta morte, ou por perfídia e inveja declaradas ou por um jogo político manipulador, no caso de Pôncio Pilatos.

É importante ressaltar que o justo não pode escapar da morte, porque ela é supradeterminada pelas profecias do Antigo Testamento e pelas falas anteriores dos Evangelhos, que vão identificando os traços da Paixão. Assim, dialeticamente, a morte do justo está condicionada pelo mesmo pensamento religioso que criou o justo. Ou seja, a leitura das Escrituras pelos crentes concebiam a idéia de que o Messias viria e não seria acolhido pelos seus e ainda seria condenado injustamente. O texto possui uma construção abrangente que permite a aceitação, ou a condenação em nome do mesmo princípio religioso.

A aproximação da estrutura dos Evangelhos com Las Casas pode ser observada não pela comparação imediata e direta dos índios como o Messias. Isto seria uma heresia e Las Casas não teria cometido este equívoco. Logo, os índios não possuem um destino redentor ou significam a salvação do mundo, como na versão religiosa do sacrifício cristão.

O que pretendemos identificar deste gênero narrativo em Las Casas é a presença da noção de sacrifício, a questão dos justos e da iniquidade contra estes seres inocentes. Neste sentido se comparam a Jesus Cristo, mas sem a mística e a missão religiosa que se atribui ao Filho de Deus na tradição cristã.

⁷ Em Mateus encontramos os capítulos 26 e 27; em Marcos os capítulos 14 e 15; em Lucas os capítulos 22 e 23 e em João os capítulos 18 e 19. Tomamos como referência só a parte trágica da Paixão, excluindo a Ressurreição.

O que estamos considerando como modelo narrativo é a apresentação dos índios que sofrem e são perseguidos, criando uma compaixão, tal como o justo que se oferece pelos outros. O que não há, repetimos, é a visão de um plano de salvação divino, mas uma leitura de um religioso sobre a realidade concreta que o circunda e que é denunciada através dos elementos que ele melhor conhece: o texto evangélico e a longa agonia de seu Deus.

Las Casas fez uma analogia entre a paixão de Cristo e a maldade praticada contra os inocentes. A força de sua analogia residiu na capacidade de transformá-la em verdade histórica. Sua preocupação, na descrição da *Historia de las Indias* é, conforme o próprio Las Casas indicou no prólogo, dizer a verdade por ele testemunhada no Novo Mundo. O índio, tal como relatou Las Casas, dócil e pacífico, é um conceito, com bondade, mansidão e outros atributos em proporções inatingíveis para os demais homens, sobretudo os espanhóis em busca de riquezas. A leitura que ele fará da Bíblia e o uso de metáforas conhecidas, permeadas pelas denúncias e relatos sobre a vida na América, constituem uma verdade em seus textos. O modo como Las Casas insistia na veracidade de seus relatos e na crítica a outros cronistas, colocando-se como testemunha dos acontecimentos no Novo Mundo, servem como argumento daquele que viu e testemunhou e, portanto, pode dizer a verdade.

Ao narrar o sofrimento dos índios na *Historia de las Indias*, diz que: «*Dábanles de palos o varazos, de bofetadas, de azotes, de puntilladas, nunca oyendo dellos outra más dulce palabra que perros [...]*» (Las Casas, 1995 v II: 251). Mais adiante testemunha, à maneira de Heródoto, que seus olhos viram tudo aquilo e chama aos índios de «*corderos*».

Em outro trecho, fala sobre a condição de trabalho nas minas e sobre as enfermidades. É interessante observar como são acusados de preguiçosos enquanto estão doentes, reproduzindo as acusações que não correspondem à realidade ou à construção da realidade dada pelo texto, tal como no texto evangélico ocorre a acusação de malfeitor a Jesus.

¿Quién podrá contar las hambres e aflicciones, malos y crueles tratamientos, que no sólo en las minas, pero en las estan-

cias y dondequiera que trabajaban, padecían los desventurados? Los que enfermaban, ya quedó dicho que no eran creídos, diciendo que lo hacían de haraganes y bellacos, por no trabajar; y cuando la la calentura y la la enfermedad hablaba por ellos, clamando estar enfermos de verdad, dábanles un poco de pan caçabí e unos pocos de ajos, raíces como turmas de tierra, y enviábanlos a su tierra, que estaba 10 y 15 y 20 y 50 leguas, que se curasen, y aun no con pensamiento que se curasen, sino que se fuesen donde quisiesen por no curallos ... (Las Casas, 1995 v. II: 337).

As descrições sobre os maltratos aos índios feitos pelos espanhóis e os interesses exploratórios dos mesmos são uma constante na obra de Las Casas.

Outra associação constantemente reiterada é a dos indígenas como «cordeiros». A imagem do cordeiro é comum no texto bíblico: dos cordeiros que se oferecem em sacrifício, desde a narrativa do sacrifício de Abel (Gênesis, cap. 4), passando pelo famoso episódio de Abraão e seu filho Isaac, ao Cristo apresentado como o Cordeiro que realiza o sacrifício máximo pela redenção da humanidade, até o Apocalipse. Jesus é tratado como cordeiro em sacrifício em função da velha tradição da docilidade do cordeiro diante do carrasco.

A caracterização dos índios, feita por Las Casas, segue um modelo de apresentar a benevolência, a simplicidade e a mansidão como elementos centrais dos nativos da América. A referência ao paraíso é imediata.

...cómo andaban todos desnudos, como sus madres los habían parido, con tanto descuido y simplicidad, todas sus cosas vergonzosas de fuera, que parecía no haberse perdido o haberse restituído el estado de la inocencia, [en que un poquito de tiempo, que se dice no haber pasado de seis horas, vivió nuestro padre Adán]. No tenían armas algunas, si no eran unas azagayas, que son varas con las puntas tostadas y agudas, y algunas con un diente o espina de pescado, de las cuales usaban más para tomar peces que para matar algún hombre. (Las Casas, 1995 v. I: 202).

Além de viverem como se estivessem no paraíso e por um tempo superior ao de Adão, Las Casas irá acrescentar que no contato com os *lucayos* na Espanhola, Colombo dá testemunho das riquezas e da simplicidade deste povo, que se abre para receber a fé católica e, mesmo assim, mais tarde, sofrerá diante da crueldade dos espanhóis. Desta forma Las Casas introduziu a noção de desproporcionalidade, seja no tratamento, no uso da força ou na benevolência e inocência dos que habitam o paraíso e dos que já foram corrompidos e estão tomados pela cobiça e outros sentimentos considerados ruins pelo dominicano. Esta desproporcionalidade reforçou a dualidade explícita no texto bíblico e na obra de Las Casas. As oposições são nítidas e não há espaço para a dúvida: a identificação com a vítima é imediata já que o perseguidor é apresentado nas piores vestes enquanto que as vítimas são a personificação da pureza e da bondade.

Desta gente, que vivia en estas islas de los lucayos, aunque el Almirante da testimonio de los bienes naturales que cognoscí dellas, pero cierto mucho más, sin comparación, después alcanzamos de su bondad natural, de su simplicidad, humildad, mansedumbre, pacabilidad e inclinaciones virtuosas, buenos ingenios, prontitud o prontísima disposición para recibir nuestra sancta fe y ser imbuídos en la religión cristiana ... (Las Casas, 1995 v. I: 202).

A paciência expressa pelos índios é um outro atributo bíblico posto por Las Casas. Desde a lendária história de Jó e sua paciência, incluindo a figura de Jesus que tudo sofre e não se revolta, até os apóstolos que devem ser pacientes para a vinda do Espírito Santo, o tempo bíblico é um tempo de espera. A vingança e a violência não são atributos dignos, mas a paciência é uma virtude. Assim, os índios narrados por Las Casas também não se revoltam,⁸ muitas vezes preferindo a morte, ao confronto.⁹

⁸ Há relatos de revoltas indígenas em Las Casas, mas apenas em casos extremos, em que Las Casas justifica a ação dos índios mediante a provocação constante dos espanhóis, sendo que ao final, os índios são destruídos como na descrição dos episódios de conquista da região do Panamá na *Brevíssima*.

A docilidade e paciência, seja em Jesus ou nos índios, permitem a simpatia e compaixão pela vítima, como já afirmamos, e abre espaço para os que narram a história. Em outras palavras, não cabe ao modelo de virtude apresentado a roupagem da revolta e da discordância com o que está acontecendo. Assim, Jesus, pela própria predeterminação, não tem como se rebelar do plano dado por Deus Pai; da mesma forma, os índios, em sua complacência e mansidão, não podem se rebelar diante dos espanhóis, mas mostram-se solícitos para aderirem à fé cristã. Este tipo de construção engrandece a vítima e justifica a função do narrador e suas pretensões. No caso de Las Casas, após construir sua imagem do índio, ele se apresentou como legítimo defensor dos mesmos. A revolta que os índios não manifestaram estava presente no discurso e na ação do frade que se apresenta como o porta-voz político da população nativa das Américas.

Diante do sofrimento inevitável, há uma resignação, seja dos índios, ou de Jesus. No caso dos primeiros, depois de tentarem escapar dos espanhóis, caracterizados como diabos encarnados, submetem-se aos sofrimentos dos trabalhos pesados e se entregam à morte, sem qualquer comiseração ou a quem recorrer. É a crônica de justos e fracos sendo destruídos pelos insensíveis em uma terra sem lei. No texto bíblico o apelo de Jesus aos juízes seria inútil. A indiferença dos mesmos e o conhecimento do que estava para ocorrer, fez com que se submetesse ao que estava profetizado. Os índios não tiveram esta revelação, mas na descrição de Las Casas, entregavam-se pelo completo esgotamento de suas forças, perdendo qualquer capacidade de resistência. Desta forma os pacientes, justos e humildes sucumbem aos poderosos, como vítimas que se imolam em sacrifícios religiosos.

Esta postura produz um índio tanto injustiçado como perfeitamente apto à pregação evangélica, apresentando, assim, duplo valor retórico: pronto para receber as chibatadas, como para ouvir mansamente a pregação cristã. Porém, o índio era uma mas-

⁹ Observar que aqui lo que Las Casas aponta como humildade indígena é, para Héctor Bruit (1995), o próprio jogo indígena, a simulação dos vencidos que pretendiam «melar» a conquista e sobreviverem.

sa, algo amorfo, pois estava apto ao Evangelho ou à chibata, não havendo expressão de sua vontade ou uma postura política diante dos acontecimentos. Da forma relatada por Las Casas, excluindo toda a dor e dizimação, não há referências à manutenção de costumes e a tentativa dos índios em perpetuá-los. O dominicano queria a pacificação para a evangelização, mas não a preservação do universo indígena, apenas da vida dos próprios índios.¹⁰

A destruição no relato lascasiano: produzindo memórias

O indígena e a destruição são duas faces de uma mesma moeda. A ação espanhola mais marcante, testemunhada por Las Casas, foi a da destruição. Na Brevísima o cronista destacou o abuso contra as mulheres e crianças, reforçou a ingenuidade dos índios, que receberam com alegria os espanhóis e eram atraídos até os barcos, feitos prisioneiros e depois, executados. Na província da Guatemala, por exemplo, após terem sido recebidos com festas, os espanhóis exigiram ouro. Sendo uma zona sem extração mineral, os indígenas não tinham ouro e a virulência espanhola manifestou-se: mandaram queimar o senhor principal da cidade de Utlatlán, juntamente com outros, sem culpa, processo ou sentença. Vendo que, apesar de se oferecerem como servos eram vitimados, decidiram, então, enfrentar os espanhóis com uma defesa precária, sendo por eles derrotados. A parte final da descrição de Las Casas e o tom dramático desperta a compaixão: ele fala de órfãos, de viúvas, de mulheres violentadas, de crimes e violências excessivas.

O tema da destruição, presente no título da obra, é recorrente na obra do dominicano e ajudou a consolidar uma determinada visão do Novo Mundo: a do paraíso destruído. A força da narrativa de Las Casas pode ser medida pela reprodução permanente na memória da América da visão do índio bom e pacífico, em contraposição ao espanhol, mau e ambicioso. A *leyenda ne-*

¹⁰ Las Casas reconhece, como no debate em Valladolid, que é preferível abandonar os índios como estão a continuar a evangelização dentro de um processo de violência e dizimação. Mas, se garantida a paz, ele fala sobre a necessidade de evangelização dos mesmos. Ele questiona o meio e não a finalidade da conquista.

gra, termo usado por Julián Juderías em obra do início do século XX (1914), contra os espanhóis tinha em Las Casas um de seus vértices.

Em outras partes da mesma obra, há narrativas de uma situação catastrófica: índios enforcados, crianças dadas aos cachorros, as habitações dos indígenas queimadas e destruídas, estupros etc. Os temas da destruição suplantaram no imaginário do Novo Mundo, a riqueza dos debates políticos, do qual o próprio Las Casas foi um dos protagonistas. O Las Casas propagandista ultrapassou as fronteiras do Império espanhol e a temática da destruição estava consagrada no texto do religioso e, consequentemente, na memória que se fixou sobre o continente.

Evidentemente, ao falarmos de uma produção de memória, não estamos negando a dizimação e a violência ocorridas na América. A imensa catástrofe humana é inquestionável. Porém, salientamos, que o debate de Las Casas é tardio, pois a partir da segunda metade do século XVI o declínio demográfico na América não foi tão acentuado como nas primeiras décadas da colonização. Mas, seus relatos ganham importância a partir deste momento e, nesta capacidade de comunicar a tragédia e os sofrimentos desta porção do mundo hispânico, fixou-se como um dos grandes cronistas e polemistas do século XVI.

Bartolomé de Las Casas, portanto, reproduz com o indígena um determinado discurso religioso e político que sustentou formulações e discussões sobre a América. O que diferencia o discurso lascasiano de outros é a proposição de um modelo que pode redimir os nativos em suas dores e nas vidas que foram destruídas. A composição do bispo reafirma uma bondade idílica que foi corrompida não por vontade própria, mas pela ação dos colonizadores. Ao escrever, o religioso remete a uma noção paradisíaca que, embora destruída, poderia ser recomposta, ao menos na pena do religioso. Entre dores e esperanças, o texto de Las Casas permanece fomentando uma determinada memória de um continente e de um povo que vive e preserva sonhos e frustrações. Este é um recurso cristão e político que faz com que a crônica do XVI ainda seja reveladora do que somos ou do que imaginamos ter sido em uma fase pueril.

Bibliografía

- Las Casas, Bartolomé de (1995). *Historia de Las Índias*. México: Fondo de Cultura Económica (3 vol.).
- _____ (1997). *Tratados de Bartolomé de Las Casas*. México: Fondo de Cultura Económica (2 vol.).
- Aristóteles (1987). *Poética*. S. Paulo: Nova Cultural.
- Auerbach, Erich (1998). *Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- Bataillon, Marcel (1976). *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas*. Barcelona: Ed. Península.
- Bruit, Héctor Hernan (1995). *Bartolomé de Las Casas e a simulação dos vencidos*. Campinas / São Paulo: Ed. Unicamp / Iluminuras.
- Freitas Neto, José Alves de (2003). *Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana*. São Paulo: Annablume.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2001). «Os lugares da Tragédia». *Filosofia & Literatura*. Série III. No. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 9-19.
- Huerga, Álvaro (1998). *Fray Bartolomé de Las Casas. Obras Completas: Vida y Obras*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mahn-Lot, Marianne (1982). *Bartolomé de Las Casas et le Droit des Indiens*. Paris: Payot.
- Most, Glenn W. (2001). «Da Tragédia ao Trágico». *Filosofia & Literatura*. Série III. No. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 20-35.
- Theodoro, Janice (1992). *América Barroca: temas e variações*. São Paulo: Edusp / Nova Fronteira.
- Zea, Leopoldo (1986). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Editores.

«Platillos en el Orinoco»¹

Mónica Marinone
Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

«No viajaré más que en sueños», dijo el niño Verne a su madre después de que un policía lo detuviera momentos antes de embarcarse como grumete a bordo del *Coralie* rumbo a las Antillas. Por lo menos a la América tropical jamás vendría sino a bordo de mapas, bitácoras y crónicas de famosos aventureros...² Es el comienzo de una carta imaginaria escrita por el venezolano Salvador Garmendía en 1997 a uno de esos famosos aventureros, Jean Chaffanjon, un francés que adoptara Venezuela como «patria de la vocación y la aventura».³ Palabras más o menos es el mismo comienzo de su Prólogo para una edición de *El soberbio Orinoco* de Julio Verne, en 1979.⁴ Hoy regreso a ellas intentando trazar líneas (también imaginarias) hacia Alejo Carpentier, tan amante de Verne en su niñez como Garmendía.

Como se sabe, los escritos de J. Chaffanjon y en menor medida los de Eliseo Reclus, viajeros afanados en registrar cada detalle de sus exploraciones del Orinoco durante la segunda mitad del XIX, son las fuentes primarias de J. Verne cuando arma su novela sobre dos ejes o búsquedas analógicas. Por una parte, la de un padre desconocido en la piel de la protagonista, la travestida Juana de Kermor⁵ y entramado a ello, la aventura de remontar las aguas del Gran Río, llamado justamente el Río Padre, en la piel de tres sabios cuya pretensión es situar el origen de ese río. En este sentido, si Verne no escatima la hipótesis de Colón verti-

¹ Las ideas germinales de este artículo fueron una ponencia para el II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, noviembre de 2004). El título está entrecomillado porque cito a Carpentier.

² Cfr. «Una venia para Chaffanjon», en *IMAGEN* (28-30).

³ *Ibid.*: 28.

⁴ Me refiero a «Este infeliz muchacho que se llama Jules Verne» en Julio Verne, *El soberbio Orinoco*. Las citas corresponden a la edición que incluyo en la Bibliografía.

⁵ Recordemos que Juana de Kermor, a efectos de pasar inadvertida, recurre a un disfraz de varón para emprender la travesía y se hace llamar Juan de Kermor.

da a través de Juana («El Orinoco sale del Paraíso», 33), esto es, si la inscribe en tanto reconocimiento al prestigioso navegante por boca de quien no es una científica y como prueba del control completo de la información sobre el tema, desde el primer capítulo impone dicho origen en la estricta geografía que lo obsesiona, atenido con rigor a la autoridad de fuentes más *fidedignas*. A propósito, interesa un primer efecto de recepción de esta novela: leída por sus contemporáneos, invierte el gesto que la genera pues *El soberbio Orinoco* (el renombre de su autor) despierta la curiosidad sobre dichas fuentes primarias y legítima a algunos de los viajeros que se atrevieron por esa época y antes, a la peligrosa empresa «real».

Es una de las novelas americanas de Verne,⁶ no por casualidad emplazada en un lugar de extrañeza y fascinación donde para muchos lo extraordinario resulta posible; ese lugar que propicia una red discursiva desde la llegada de Colón a tierra firme,⁷ de ahí la evocación de su frase, reveladora de un imagina-

⁶ Vale la pena anotar que dos de ellas articulan contextos argentinos: *Los hijos del capitán Grant*, donde se describen las «Pampas argentinas», con detenciones dignas de mencionar en nombres, zonas y aspectos de nuestro país como la palabra Pampa (de origen araucano, que significa llanura de yerbas), el mate («bebida fuerte usada en América del Sur (es) el té de los indios que consiste en una infusión de hojas secadas a la lumbre y se sorbe, como las bebidas americanas, por medio de un tubo de paja»), los gauchos (agricultores, pastores y nada más), Buenos Aires («la provincia más vasta y más poblada de las catorce que componen la República Argentina... Su territorio es asombrosamente fértil. Un clima particularmente salubre caracteriza aquella llanura cubierta de gramíneas y de plantas arborescentes leguminosas, la cual presenta una horizontalidad casi perfecta hasta el pie de las sierras de Tandil y de Tapalquén»), etc. La otra es *El faro del fin del mundo*. En 1884 se construye en la Isla de los Estados, el faro de San Juan de Salvamento y una Subprefectura como estación de salvataje. El faro recibe el nombre de «Faro del fin del mundo» precisamente por la novela de Julio Verne (*Le Phare du Boute du Monde*, 1905). Es la única luz para los navegantes en el mar austral; también, la última referencia antes de la Antártida.

⁷ La cita completa de Colón es: «Y digo que, si no procede del Paraíso Terrenal, que viene este río y procede de tierra infinita, pues<ta> al Austro, de la cual fasta agora no se a avido noticia. Mas yo muy assentado tengo el ánima que allí, adonde dixé, es el Paraíso Terrenal, y descanso sobre las razones y autoridades sobre escriptas». Cfr. C. Colón, «Relación del tercer viaje»: 220.

rio tensado entre el mito edénico y la utopía.⁸ *El soberbio Orinoco*, escrito por un francés en la lejanía («Brujo francés» o «Brujo de Amiens» llamaban a Verne algunas gacetillas periodísticas de su tiempo, después fue visionario y profeta), abre espacio a la ficción literaria en esa urdimbre saturada, antes del s. XX, de relatos de viajeros que si son discursos de registro y clasificación, en su querer explicar a su vez contribuyen a la afirmación dicho imaginario conflictivo. Pienso en el *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* de A. de Humboldt (1816), *El Orinoco y el Caura. Relación de viajes realizados en 1886 y 1887* del aludido Jean Chaffanjon, *Viaje por Colombia* o las referencias en la *Nueva Geografía Universal*, de Eliseo Reclus, pero mucho antes, *El Orinoco ilustrado y defendido* del jesuita Gumilla (1741),⁹ y no me detengo en anotaciones parciales de otros que emprendieran la misma travesía. Todos, aun con la compulsión de inventariar cada elemento de esta geografía, exaltan el exotismo de una vastedad inextricable e inexplorada donde el Padre Río es un emblema de lo abismático, lo sugerente, el enigma.

⁸ Me refiero, es claro, a la utopía renacentista como parte del proceso de secularización, a la idea de progreso ascendente y al cumplimiento de la promesa de felicidad y, respecto del fortalecimiento de estos conceptos, a la importancia del descubrimiento de América, el continente vuelto receptáculo para dichos sueños de la razón moderna.

⁹ El 16 de julio de 1799 A. von Humboldt y A. Bonpland llegan a Venezuela («... en lugar de algunas semanas, nosotros residimos un año entero en la Tierra Firme; sin la enfermedad que reinó a bordo del 'Pizarro', no habiéramos jamás penetrado en el Orinoco...» Cfr. *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*: XXVI). En diciembre de 1886, el explorador francés Jean Chaffanjon remonta el Alto Orinoco intentando llegar a las cabeceras del río. El Padre José Gumilla es uno de los jesuitas que se dedica a describir la fauna del Orinoco y la Guayana. Julio Verne jamás tuvo ocasión de conocer tierras tropicales; para escribir su novela siguió a J. Chaffanjon, a Eliseo Reclus - autor de un Viaje por Colombia que lo llevó a orillas del Orinoco-, y probablemente aunque en menor medida al P. Gumilla. Más allá de quienes escribieron relatos de viaje, después de Humboldt y antes de Chaffanjon muchos exploradores se sintieron atraídos por coronar la proeza de remontar el Orinoco: Díaz de la Fuente, Solano, Codazzi, Francisco Michelena y un austriaco, Schomburgk son algunos de ellos. Casi simultáneamente a Chaffanjon

El uso exotismo es pertinente, por lo señalado y porque mis observaciones dialogan con algunos planteos de César Aira (1993: 74) sobre el problema, por ejemplo su referencia a la «colaboración» de ficción y realidad bajo el signo de la inversión: «para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción» dice, instalándonos de lleno en los nudos de la urdimbre que menciono y en el primer efecto de recepción del *Soberbio Orinoco*, que cobra un énfasis inusitado desde esta reflexión. También dialogan con una posibilidad descrita por Aira cuando se trata de ver¹⁰ lo que nos rodea, así como de provocar extrañamiento y descubrimiento, la del «extranjero que se hace viajero», la de todos los casos citados antes, una posibilidad material o sólo simbólica, como ocurre con Julio Verne por ejemplo, quien instaura esta latitud de nuestro continente apelando a lecturas e imaginación, en la pura inmovilidad de su silla de ruedas, y construye como dispositivos a unos personajes con miradas menos y más científicas que sí pueden remontar con agilidad el Río Padre. Vale la pena mencionar que la protagonista así como su acompañante son franceses, bretones de Nantes, y los sabios son tres geógrafos nativos que discuten a diario en la biblioteca de la Universidad de Ciudad Bolívar, aunque sus fisonomías, como la del Libertador, «no desmienten su origen vasco... (con) algo de sangre corsa e india en las venas». (Verne: 15-16).

Pero el viajero puede no ser extranjero y sin embargo pretender lo mismo: entonces, dice Aira, es el escritor haciendo su trabajo. Producir el extrañamiento y el descubrimiento han sido motores para algunos americanos embelesados con esta región y con dramatizar relaciones y marcas a través de las que la han pensado y escrito; compelidos por cierta aspiración «desig-

también arriba a Venezuela con este propósito el italiano Ermanno Stradelli. (Tomo estos datos del dossier «Imaginación de Orinoco», *IMAGEN*: 20-45).

¹⁰ Aira (1993: 75) diferencia entre ver y mirar cuando describe el trabajo de Montesquieu, la creación de un dispositivo en sus *Cartas Persas*: «su condición de extranjeros les permite a los persas pasar del ver al mirar». Respecto de Carpentier esta diferencia cobra peso en la formulación de su estética, según veremos.

nativa» han producido entonces, una afirmación que retroactúa y, entre mucho, permite recuperar la escritura colombina.¹¹ En 1947, Alejo Carpentier escribe su primera imagen del Orinoco visto literalmente desde el cielo, desde la ventanilla del avión que lo lleva a la Guayana venezolana:

... hasta el momento de conocer el Orinoco, jamás pude pensar que un río -cosa circunscrita, camino de agua entre riberas- pudiera situarse en el límite de un área de visión con los prestigios de un brazo de mar, como si su orilla delimitara una tierra. Porque el Padre Orinoco no pide permiso a la tierra -como los ríos que se dejan conducir por el relieve de la tierra- para correr hacia donde se le antoje: *el Padre Orinoco, por el contrario, parece haber roto la tierra con un gigantesco diente de arado: parece haberla dividido, haberla arrojado a ambos lados de sus aguas*, como algo endeble, de muy mezquina índole. Donde está el Orinoco, lo que cuenta es el Orinoco. (Carpentier, 1999: 57).

Es una imagen inaugural al menos en dos sentidos: es desde lo más alto separado de la tierra y es la primera del río en sus cinco crónicas publicadas en *El Nacional* y en *Carteles*; sin embargo en ella (en lo subrayado) resuena alguna frase de Julio Verne¹² muy apegada a las inolvidables ilustraciones de sus *Obras Completas* que seguramente Carpentier atesoraba, las editadas por Hatzel, el mentor del «brujo francés», una imagen típica de los mapas antiguos, las crónicas o los registros en gráficas que Salvador Garmendía conocía muy bien y menciona en su carta.

¹¹ Dice N. Jitrik (1988: 24-25): «... la designación consistiría en una tentativa de encuentro con las cosas mediante las palabras, lo que indica que esta tendencia (esta narrativa) es inquisitiva, gnoseológica ya sea de algo que podríamos llamar «realidad», ya de una manera de ser o sobre un ser o una existencia latinoamericana.»

¹² «Quien mire desprevénidamente un mapa de Venezuela, podrá descubrir una línea azul que la divide» (Verne:14).

Alejo Carpentier llega a Venezuela en 1945 por invitación¹³ para organizar una estación de radio. Se queda catorce años y la adopta como «patria de la vocación» a la manera de Chaffanjon o de los famosos aventureros franceses. Y agregaría, como patria del aprendizaje y la producción, porque Venezuela no solo le permite «completar» (es un uso de Carpentier) su visión de América, sino escribir cuatro de sus novelas mayores, entre ellas, *Los pasos perdidos* (1953), la novela de la Guayana y es claro, del Orinoco.¹⁴ Si la de Julio Verne abre espacio a la narrativa literaria sobre el Padre Río, podría decirse que la de Carpentier es el grado más alto de cristalización en una posible serie latinoamericana que incluye *La vorágine* (1924) de J. E. Rivera y *Canaima* (1937) de R. Gallegos, aunque en estas últimas no sea el río sino la selva el abismo asediado.¹⁵

Los homenajes de Carpentier suelen instalar el gesto crítico en el sentido de una separación mediante la reflexión, entonces de avance respecto de un archivo que si opera como fundamento, pretende rebasarse. Me refiero a Gallegos (para ciertos críticos es Rivera el homenajeado, aunque en algún ensayo menciona a ambos¹⁶) y la conocida cita del capítulo XXXIV de *Los*

¹³ Se trata de su amigo Carlos Frías.

¹⁴ Recordemos que las cuatro son: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956) y *El siglo de las luces* (1962), escrita casi en su totalidad durante este período y publicada después de *Los pasos perdidos*.

¹⁵ En los tres casos se trata de novelas de exploración que terminan cobrando matices iniciáticos: un viator emprende el ingreso en el *mundo salvaje* movido por razones que después se trivializan, no solo a raíz de los riesgos imprevistos que la aventura depara, también porque el contacto *vivencial* con dicho ámbito subvierte o relativiza los esquemas y las codificadores inherentes a su propia racionalidad, incluyéndolo en un proceso de transformación más o menos permanente. Desde la inestabilidad emocional de Arturo Cova, pasando por la energía arrolladora de Marcos Vargas hasta llegar a la insatisfacción del explorador de Carpentier, se trata de sujetos lanzados a atravesar la línea de lo reconocible para sumergirse en la frontera, territorio-otro cuya geografía y coordenadas desconocidas los desorientan y capturan, alzándose como el límite más resistente a sus voluntades e intereses (interpretativos, civilizatorios o reformadores, personales o sociales), y lo más notable, haciendo tambalear la noción de hegemonía cultural.

¹⁶ Véase por ejemplo, Carpentier 1984: 125.

pasos perdidos: «Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en la que se precisan los nombres de animales, los árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucedidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato» (240).¹⁷ Pero si el deseo es diferenciarse de la propuesta estética de corte realista - regionalista¹⁸ que, me parece, Gallegos supera con amplitud¹⁹, es ostensible que novelas de padres como éstos resultan ecos difíciles de ahogar, reaparecen entre líneas y tras opciones decisivas. Pienso en el retroceso en el tiempo que el viaje como avance en el espacio implica, tanto en *Canaima* como en *Los pasos perdidos*, exactamente igual desde muchas palabras elegidas y no solo como proceso; o en la experiencia de la tormenta como prueba que el héroe logra superar, un rito de pasaje que Carpentier a diferencia de Gallegos ubica durante la navegación recuperando otra vez a J. Verne. Pero sus fuentes también son los escritos de viajeros, por ejemplo uno de los primeros, el jesuita José Gumilla, quien describe la fauna del Orinoco y la Guayana y produce una narrativa tensada de continuo (quizás lo que más atrae a Carpentier) porque revela el conflicto

¹⁷ El tema parece haber rondado a Gallegos desde siempre: en una conferencia dictada en el Roerich Museum, bajo el patrocinio de la Federación Latinoamericana de Estudiantes de Nueva York, en septiembre de 1931, es decir, antes de la publicación de *Canaima*, se refiere a la región como «las tierras de Dios», y no es ocioso recordar una cita de su primera novela, *Reinaldo Solar* (1920) donde se la anticipa a través de expresiones e imágenes de un texto que el protagonista escribe («Punta de raza había estampado ya con gordos caracteres en el croquis de la carátula dibujada por él, en la cual se veía a un hombre desnudo, de hirsuta barba de tinta china, en la linde de una selva inbollada, bajo un largo vuelo de garzas, mirando salir el sol en éxtasis...», Gallegos, 1947: 15).

¹⁸ Las palabras «precisan» y «veracidad» pueden relacionarse, en la perspectiva de Carpentier, con los conceptos «ver» y «mirar» que contraponen como generadores de dos formas de nombrar América. En *Los pasos perdidos* esta diferencia se plantea como clave de lectura en una oración contundente que, en su brevedad, formula su estética intencionalmente alejada de modulaciones anteriores, esto es, un regionalismo concebido sólo como fundamento y a efectos de una superación: «Y cuando de ver se pasa a mirar se encienden raras luces y todo cobra una voz» (208). Importa entre mucho, la posibilidad que la misma novela ofrece, la de enlazar (se) como un nudo en la red de represen-

entre la incidencia de los patrones del bestiario medieval y los criterios clasificatorios de la zoología moderna.²⁰

Referida esta novela ineludible, intento trazar líneas hacia el Orinoco que Carpentier ve -experimenta antes de publicar *Los pasos perdidos* y revisar no las famosas crónicas que constituyen el germen de la novela, sino cuatro artículos (así los llama él) incluidos en la Sección «Letra y Solfa», también de *El Nacional*, en 1952.²¹ Si prueban una de sus convicciones, que «el periodismo tiene sus imperativos»,²² cuando se leen en conjunto reenvían a su manera ejemplar de periodismo culto (aun desde los imperativos) y a la par contribuyen a engrosar ese imaginario conflictivo que enuncié desde una cuestión inesperada que lo aproxima a los entusiasmos de Verne. Los títulos de las cuatro colaboraciones clarifican mis palabras: «Platillos sobre el Orinoco», «Plutarco y los platillos», «Los platillos no son una novedad, «Un filósofo ante los platillos».²³ La primera («Platillos sobre el Orinoco») funcionaría como un texto-base, no sólo por la referencia al Padre Río desde el título, sino por el afianzamiento de un sujeto muy poderoso («yo») en una serie que, desde aquí (lugar territorial y desde donde se enuncia) propone un juego expansivo y densificador del tema de actualidad.

taciones de/sobre América históricamente constituida y aún productora de sentido.

¹⁹ Desarrollo extensamente este juicio en *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación* (Cap. IV).

²⁰ Véase el estudio de Vladimir Acosta, «Un vaho mortal sobre el Orinoco», en *Imagen cit.*: 37.

²¹ *Letra y Solfa*, con selección, prólogo y notas por Alexis Márquez Rodríguez (348 págs.), reúne un centenar de los publicados en *El Nacional*. La sección «Letra y Solfa» fue denominada así por el mismo Carpentier, porque era sección sobre literatura y música. Hay una edición cubana en *Letras Cubanas*.

²² *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier cit.*: 21.

²³ Las colaboraciones se encuentran en: <http://es.geocities.com/ovniscubanos/pages/alejocar.htm>.

Todas las referencias en cuerpo corresponden a estas versiones.

En relación con este primer artículo de Carpentier, el cambio de registro determina su respiración discontinua, de ahí una organización posible en tres momentos: la apertura, cuya retórica coloquial establece un contacto directo con el lector, abre al centro de la cuestión y ubica (nos - se) respecto del acontecimiento:

Bueno: ahora que muchos los han visto, ahora que la fotografía de uno de ellos apareció en primera plana de nuestro periódico, ahora que los científicos testarudos no podrán decirle a uno que son espejismos, puedo decir que yo también he visto platillos voladores. Y junto a mí los vieron varias personas dignas de crédito. Y no fue ayer. Fue hace cuatro años, sobre el Orinoco. Muy exactamente a las 10.20 de la noche del 23 de agosto de 1948.

Los cortes sintácticos confieren agilidad al párrafo, que desde el modismo «bueno» planta frente a un contexto de opinión donde se destacan los adversarios y sus consideraciones («científicos testarudos») porque como todo discurso doxológico, éste es adversativo, pretende polemizar y sentar una posición de verdad cuyo efecto esperado es la credibilidad, aun cuando se trate de un «prodigio» (es su uso).²⁴ Dicha posición se funda en la condición de testigo validado por el «he visto», un sujeto que no vacila porque además de *ver*, carece de prejuicios o ideas sobre el tema. La referencia al olvido («No pensé más en lo visto»), su silencio, son garantías aquí: el episodio, ocurrido 4 años atrás, se revela «ahora» -un adverbio repetido tres veces en el inicio de este párrafo-, *en vista de* ciertas pruebas que lo han inducido a la contundente afirmación después de haber comprendido.²⁵ Las

²⁴ Conviene repasar la etimología latina: Prodigium. Milagro / Cosa que parece en contradicción con las leyes de la naturaleza. Cosa maravillosa y sorprendente.

²⁵ Las fuentes sobre el tema coinciden en ciertos datos que acercan a la fecha del avistamiento de Carpentier. Cito sólo una: «en 1947 (en Estados Unidos) Kenneth Arnold avistó nueve platillos sobre el Monte Rainier (lo que dio comienzo a la «época contemporánea» de los OVNIs), el ATIC (Aerial Technical Intelligence Center, Servicio de Inteligencia Técnica Aérea) con asiento en la base aérea de Wrigth Patterson, Ohio, creó el Proyecto Sign («Proyecto Signo»), con el fin de estudiar las principales observaciones realizadas en el territorio

pruebas son unas fotografías aparecidas en *El Nacional*, y como aclara en el tercer momento del artículo, en un número de la revista *Life* hojeada por casualidad. A propósito, vale la pena apuntar que hacia 1952, el firmamento norteamericano parece haberse llenado de platos voladores; algunos mencionan «oleadas memorables» que conmocionaron distintas ciudades, la de Washington por ejemplo, avistadas no solo por gente común, sino por políticos, militares, hombres de ciencia, repentinamente obligados a discutir sobre la probabilidad de vida en otros planetas y condicionados por las pruebas a aceptarla como lo «políticamente correcto».

Mi frase *en vista de* orienta a lo recurrente, la visión, tanto a través de verbos como de sustantivos que inscriben una constante en Occidente, conocer por la percepción visual directa, propugnada desde Aristóteles y asumida por la Historia como discurso de autoridad, entonces por los historiadores fundados inicialmente en la observación y en la condición de testigos²⁶: «Nosotros preferimos la vista... De todos los sentidos (es) el que nos hace adquirir más conocimiento y el que nos descubre más diferencias», sentencia el filósofo en la *Metafísica* y sus palabras obran como un mandato para Carpentier en este caso.

El segundo momento del artículo figura al cronista (el gran narrador), quien irrumpe para actualizar la experiencia desde un relato que recuerda otros: «Navegábamos a bordo de 'El Caribe', conducidos por la firme mano del capitán Eustacio, veterano de viajes a lo largo del Padre Río»; y más adelante: «Íbamos por nuestro cuarto día de navegación...» Es el registro de las crónicas de *Visión de América*, hermanado a zonas de *Los pasos perdidos*. Pero si seguimos leyendo, se parece mucho al registro del narrador de Julio Verne, cuando en el mismo lugar, las cerca-

de los EE UU. Esta comisión, integrada por militares y algunos científicos elevó, en 1948, un informe al Pentágono (donde) se admitía la realidad física de los OVNI's y, más aún, que era «muy probable» la posibilidad de que dichos objetos fuesen aparatos extraterrestres» (Cfr. «La farsa gubernamental»).

²⁶ En la etimología de historia se halla su raíz indoeuropea *wid-weid (ver). Según Benveniste, isto no significa solo «que sepa», sino propiamente «que vea».

nías de Urbana (que llaman capital del Medio Orinoco), también durante la noche, introduce lo que aparentemente es inexplicable (el prodigio) en atmósfera de misterio, aunque en su caso, llegada la luz del día, se revela como algo propio del dominio de la naturaleza, extraño pero posible pues responde a lo legítimo-legitimado, ha sido una comprobación anotada por viajeros que exploraran la región. Me refiero a una invasión de tortugas gigantes.²⁷ En cambio, Carpentier dice:

De pronto la noche dejó de ser noche. Una luz blanca, cruda, intensísima, se hizo sobre nosotros. Escuchamos un ruido como papel celofán que estrujaran. Y pasaron a gran velocidad, tres discos de color blanco verdoso, uno tras otro... —¡Aerolitos!... exclamé, buscando la explicación más *lógica* al *prodigio*... (Subrayado mío)

La última frase materializa la pulsión que rige los cuatro artículos de la serie propuesta en este ensayo y apela a la tensión poderosa que marca el estilo de Verne: racionalidad científica / exploración de lo desconocido. Es decir, si las palabras «lógica» / «prodigio» orientan a órdenes antagónicos, ambas coexisten aquí en armonía; diferentes y refrendadas, al fijarse en la continuidad del sintagma se enlazan por la necesidad de su interacción. La razón es poderosa. Es el instrumento capaz de explicar (o anhelo direccionante) aquello que contradice o quiebra el orden de lo conocido; pero si Carpentier le confiere privilegio, también instaura un enlace con lo que la excede, el prodigio, y la escritura, al propiciar ese enlace, se vuelve réplica del espacio a descubrir, que aglutina lo antagónico en perfecto equilibrio (el Orinoco, el contexto selvático, América). Más adelante, este Carpentier viajero y cronista refuerza el plano nominal y reenvía al imaginario conflictivo que anoto desde el principio:

²⁷ «Todos los autores que hablaron de las tortugas del Orinoco, como el P. Gumilla, el P. Caulín, el P. Gilij, von Humboldt, el propio Chaffanjon, enfatizan su extraordinaria cantidad...» (Cfr. «El soberbio Orinoco en 80 mundos», en *IMAGEN*: 24).

Yo lo comenté, en aquel momento, con mis compañeros de navegación, viéndolos como complementos de las muchas imágenes maravillosas que se nos habían ofrecido, hasta entonces, en Guayana. Tomé luego el «Diario» de viaje, y apunté: «23 de agosto, 10.20. Asistimos al paso de varios aerolitos. Ver si Gumilla, por casualidad, señala algo semejante en su libro».

Difícil sustraerse del influjo de Colón. Pese a la falta de cualquier referencia, el uso *maravillosas* y la mecánica de registrar el presente en un diario de viaje encastran de inmediato en el nudo y el gesto físico que, como se sabe, dieron estatuto escriturario a la región. Hacia 1952 Carpentier ya había publicado su Prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo* y reflexionado sobre lo real maravilloso, una teoría que nutre ésta y otras novelas como *Los pasos perdidos* o *La consagración de la primavera* y se amplía en los ensayos. En uno afirma: «Todo lo insólito es maravilloso». Es conocido que cuando Carpentier teoriza al respecto, no define lo maravilloso como algo ajeno a América en tanto real, sino como un «complemento», llámese «hecho», «característica» o «elemento» constitutivo de dicho objeto.²⁸ En el artículo de «Letra y Solfa» que analizo, la frase «viéndolos como complementos de las muchas imágenes maravillosas que se nos habían ofrecido, hasta entonces, en Guayana» redundante en su teoría que, vale la pena insistir, no compromete solo lo estético, sino una particularidad de nuestro continente al alcance de la mano, imbricada además a una forma de *mirar (escribir)*²⁹ la diferencia,

²⁸ Véase, por ejemplo, Carpentier 1984: 120.

²⁹ «Lo que debe saberse es *para qué hombres está hecho el paisaje- para qué ojos, para qué sueños, para qué empeños*. 'La medida del hombre es también la del ángel', dice San Juan en el Apocalipsis. A Colón quedó estrecho el Mar Océano, como corto a Cortés el camino de Tenochtitlán. Es probable que Pizarro el castellano hubiera proseguido el camino que abandonara el inglés Raleigh. Para los indios que viven en la Gran Sabana y han guardado la fe primera, esas montañas salidas de las manos del Creador el día de la Creación conservan, por la limpieza de sus cimas nunca holladas, por su majestad de grandes monumentos Sagrados, toda su índole mítica». (Cfr. Carpentier, 1999: 23. Subrayado mío).

una teoría cuestionada por algunos críticos en tanto idealización riesgosa que se apega aunque no lo parezca, a visiones externas a América.³⁰

El tercer momento del artículo es un regreso al primero: se trabaja la credibilidad o efecto pretendido y se abona la rectificación de la equívoca interpretación inicial del hecho que se le ha *revelado* más tarde por comprobación analógica (por la fuerza de la razón) ante imágenes gráficas y descripciones similares, esto es, fuentes *fidedignas* que proveen los mismos datos: «...¿cómo podían ser aerolitos... si eran tres y avanzaban en ... 'formación'...? Lo que habíamos visto... eran platillos voladores.» Enlazado a esta afirmación contundente, el párrafo de cierre subraya el dominio de lo probatorio con la mención de otros testigos que, por evidente necesidad, transforman el yo en nosotros (habíamos visto) y así lo recargan de autoridad; todos han visto y son «personas dignas de crédito» porque gozan de prestigio (como ese yo que enuncia): dos son profesores, uno es jefe civil...

Este tercer momento también abre a lo que vendrá: las intervenciones restantes repiten retóricas de comienzo para afirmar el lugar desde donde se enuncia en una discusión que se sostuvo por algunos meses de 1952, divididas las aguas entre «platillistas» y «anti-platillistas», y para establecer arcos de complicidad con el público.³¹ Sin embargo, interesan por un lado el trabajo expansivo y densificador que anticipé, cuando se percibe una clara ideología de la formación / información cuya base es la lectura como principio sustentador (a la par que formador) de conocimiento y pensamiento crítico, para sí y para los que consumen materiales escritos, y por otro, el asedio de lo maravilloso que en estas intervenciones se torsiona, se reconoce en lo propio, pero también compromete lo ajeno, otros tiempos o lugares, es decir, se universaliza para universalizar nuestro continente.

³⁰ Me refiero entre otros a Víctor Bravo.

³¹ En «Los platillos no son una novedad» por ejemplo, escenifica de modo risible esas discusiones desactivando hipótesis generalizadas: «los marcianos son como insectos»- declara aquella señora, a la hora de la merienda. «Son armas secretas de los rusos»- afirma aquella otra, que tiene el informe de una fuente autorizada. «¿Cómo serán? ¿cómo serán?»- suspira una solterona...

Cuando analizamos la serie completa, los imperativos vislumbrados tras ciertas expresiones de la primera intervención se saturan cada vez. Entonces, hablar del prodigio del que todos hablan, escribir sobre lo que parece intrascendente, participar de una polémica de actualidad sobre un tema que no sería digno de consideración, etc., cobran un peso distinto porque Carpentier no permanece en la superficie, sino que excava el archivo e indirectamente muestra su deambular entre documentos disímiles metacomunicando por ejemplo, la índole de dicho lugar de acumulación donde conviven materiales y registros de respiración discontinua como sus textos de divulgación en «Letra y Solfa». Es un trabajo arqueológico destinado a ratificar una nueva hipótesis sobre el tema: *no se trata de novedad alguna*. En el texto que elijo como base cita a Gumilla o la primera autoridad a consultar respecto del Orinoco y, como señalé, en el afán por acopiar credibilidad, transcribe el gesto de registrar y el párrafo del diario o primer producto material, privado, de su propio viaje, que de este modo también quedan al descubierto («... apunté: 23 de agosto. 10.20. Asistimos al paso de varios aerolitos. Ver si Gumilla, por casualidad, señala algo semejante en su libro...»). Todavía está afincado en el cielo del Orinoco. Pero cuando se desprende de este espacio que le ha permitido «ver» (*ventana* es la denominación de los expertos en OVNIS), se lanza a la operación recaudadora de fuentes sobre el tema, de nuevo como el historiador que busca e incrementa el número de pruebas en tanto ejercicio de control. A través de dichas fuentes surgen otras: los testimonios de filósofos, cosmólogos, pastores protestantes, físicos, novelistas, periodistas, aviadores, gente común... desde los más conocidos como Plutarco³² a los no tan nombrados, como Simón Goulart; desde la época clásica hasta fines del s. XIX, precisamente los años cuando Verne escribía su *Soberbio Orinoco* y se registraban numerosas *observaciones* en el mundo entero (la Riviera, Turquía, Nueva Zelandia, Inglaterra, y es claro, Estados

³² Plutarco creía en la existencia de islas errantes en el éter. Y las describía como cuerpos redondos, dotados de una armónica rotación, que se acompañaban de un leve silbido en el aire («Plutarco y los platillos»).

Unidos -Virginia, Alabama, Vermont...), unos prodigios de los que el «brujo francés» tuvo conocimiento, según cuentan sus biógrafos.

Las operaciones de la razón aplacan el deseo y alimentan la maravilla. La hipótesis que formula Carpentier, refrendada porque se transforma en el título de una intervención posterior,³³ sin dudas lo eleva por encima de lo anecdótico y lo propone un maestro cuando se trata de activar el fenómeno de la persuasión. No importa elucidar la naturaleza del prodigio, esto es, «si los platillos voladores pertenecen al mundo de la realidad o de la fantasía», es decir, a un argumentador que valora el pensamiento científico no le conviene realizar afirmaciones sobre temas que implican la ciencia pero son incapaces de someterse a alguna comprobación eficiente, y así quedar atrapado en el círculo de la opinión o de las preguntas del común (inscriptas irónicamente en la escenificación que transcribo en nota 31). De ahí su desplazamiento hacia un lugar sólo frecuentado por algún «curioso ensayista, poseedor de la más envidiable erudición»,³⁴ podría decirse, alguien como él. Es la primera autoridad sobre quien se apoya, que intertextualiza y anota a efectos de la hipótesis tan afanado en ratificar (en otra intervención recurre a las aportaciones del semanario *Match* de París que en la misma época recupera

³³ «Los platillos no son una novedad».

³⁴ Cfr. *Ibid.* Dicho ensayista no es nombrado en «Plutarco y los Platillos». En «Los platillos no son una novedad» menciona a «ciertos investigadores (que) se entregan actualmente a una curiosísima labor: la de saber si las apariciones de platillos, tan frecuentes desde hace tres años, tiene antecedentes». Es decir, tampoco cita con nombre y apellido. Pero en «Un filósofo ante los platillos» se refiere a «un joven ensayista, Miguel Carrouges... (quien ha) examinado y comprobado declaraciones...», de lo cual puede inferirse que sería el «curioso en ensayista...» de antes. Recordemos que M. Carrouges fue además de escritor, un teórico del surrealismo, movimiento al que perteneció desde los años '30 y del que fue excluido en 1951 por diferencias respecto de sus convicciones religiosas. Fue amigo de Dalí, Duchamp, Giorgio de Chirico y André Breton y autor entre otros, de los reconocidos *André Breton y los fundamentos teóricos del surrealismo* y *Las máquinas célibes*. En relación con el tema que nos ocupa Carrouges escribió *Les Apparitions de Martians*.

testimonios sobre fenómenos celestiales de esa índole durante los siglos XVIII, XIX y XX).

Pero si lo ajeno abunda, no se pierde el control del enunciado: ciertas acotaciones, ideas o frases vertidas antes traen de pronto al propio lugar de enunciación («Idéntica descripción de los platillos voladores nos ofrecía *Life* hace algunos meses»³⁵). Y en determinados momentos la imagen del sujeto que escribe se engalana, se alza, tanto por encima de los lectores como de la cuestión de actualidad; entonces, en sesgo asedia la noción de Buen Gusto entendido como el «conjunto expresivo de maneras de ser y de tener, de parecer y poseer, de aparecer y comportarse, de todo aquello que puede ser indicativo... de una situación determinada de prestigio...»³⁶ Cuando recurre a la escenificación para introducir opiniones del común sobre los extraterrestres dice:

¿Cómo serán? ¿cómo serán?- suspira una solterona, pensando en Roldán el temerario. «La vida de Marte es imposible»- concluye doctamente un buen señor olvidando que, hace medio siglo, muchos ictiólogos sostenían que no podía haber peces en las profundidades abisales, a causa de la presión... hasta que el príncipe de Mónaco trajera peces vivos de aquellas mismas profundidades. En fin ... (entrar) en un mundo de hipótesis que mucho tiene que ver con las revistas de «science fiction» y las novelas de H.G. Wells- el novelista de «Los primeros hombres en la Luna»- a quien Anatole France calificaba de «filósofo que no teme a su propio pensamiento».³⁷

Es claro que Carpentier pretende la complicidad, pero también enseñar -en el sentido de formar- a un público del cual se distancia, ya por el efecto irónico, ya por la presunción de algunos desconocimientos (la ampliación a través del dato entre

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cfr. *Términos críticos de la Sociología de la Cultura* (111).

³⁷ «Los platillos son una novedad» *cit.*

guiones o en subordinadas lo revela). Su imagen de lector modelo es la de alguien capaz de interpretar el presente a través de filósofos y sociólogos, hablar y escribir más de un idioma, circular cómodamente entre las Ciencias y las Artes, los clásicos y los contemporáneos, el presente y el pasado... Una imagen que ya valoraban los primeros padres letrados (los legisladores, si apelamos a la concepción de Bauman) o la «aristocracia intelectual» de principios de siglo XX que portaba esa insignia acuñada por Rubén Darío a que se refiere Rama (24), «muy antiguo y muy moderno».

Sus gestos lo entretajan a las fuentes y así lo convalidan como un informante calificado que si bien transcribe, también expande, profundiza y completa. Los párrafos anteriores, mis propias palabras reenvían a esa ideología de la formación / información para sí y para los demás, el motor que dirige otros avances en la serie: por un lado, los platillos son buenos pretextos para reflexionar (como reflexiona el «joven ensayista») sobre las tensiones entre lo sagrado y lo profano, lo terrestre y lo celeste, etc. que han desvelado a los hombres de todas las civilizaciones como una necesidad resignificada y resemantizada (los platillos serían el nuevo «enigma inquietante»). Se trata de otro desplazamiento después de la primera hipótesis, el cual involucra la actitud del hombre de su época frente al prodigio proyectado a otros planetas, aunque imbuido de un imaginario heterogéneo, tensado entre el mito y la utopía (ese par anticipado, que reitero por ser concentrador), vasto sistema accionado por la imaginación cuyo producto, la ficción, es capaz de «traducir en imágenes» las ideas, aun aquellas elaboradas por la ciencia³⁸ (y rondamos nuevamente el *como si* al servicio del saber).

Pero Carpentier aprovecha la ocasión para lanzar la propuesta programática sobre un modo de escribir ensayo y este desplazamiento adopta la marca personal (y autorreferencial) porque incluso visualizado el pretexto, unos platillos voladores a estas alturas vigorosos, redundan en leer / escribir - informar / formar respecto de un dominio discursivo apegado de modo in-

³⁸ Sigo a Baczkó (26-27).

evitable al periodismo culto o su opción de escritura en este caso. En dichos sentidos, «Un filósofo ante los platillos» resulta la intervención ejemplar pues si en el archivo visible de Carpentier conviven hasta aquí libros con periódicos, semanarios con revistas científicas, memoriales con revistas de divulgación, nombres antiguos con otros coetáneos, en el párrafo de apertura de la intervención citada, el ensayo como forma es protagonista junto a ciertos filósofos o miembros de una familia donde M. Carrouges y es claro, él mismo se inscribirían:

Roger Callois, con su ensayo sobre la evolución del concepto de guerra total, Pierre Mabilie, con su ensayo sobre el complejo paradisiaco en el hombre moderno, nos dieron típicos ejemplos de examen, análisis e interpretación de hechos ajenos a la literatura, y que forman parte, a la vez, de las preocupaciones de todo hombre culto, en nuestra época. Así está floreciendo un nuevo tipo de ensayo que tiende a alejarse de lo literario, de la obra hecha por otros, para tratar de acercarse -y «ensayar», no lo olvidemos, es «acercarse»- a ciertos fenómenos, a ciertos hechos, a ciertas reacciones colectivas, de las que tenemos un conocimiento epidérmico, por así decirlo, pero cuya interpretación se hace particularmente difícil por lo inmediato y contemporáneo de sus manifestaciones.

Las palabras de Carpentier revelan deseos más y menos explícitos: en primer plano, según indiqué, la valoración del ensayo, un género proteico que, como ha sido estudiado, nace en los albores de la modernidad, cuando la necesidad de formular hipótesis se transforma en el recurso a la ficción o el *como si* del que también surge la novela.³⁹ El ensayo es una forma que Carpentier desea despegar de lo estrictamente literario y exaltar por su eficacia para asediar, analizar e interpretar fenómenos culturales, tendencias, imaginarios sociales... Quizás la marca pro-teica del ensayo, esto es, su metamorfosis sistemática, originada

³⁹ C. Aira y V. Bravo por ejemplo se refieren a este engarce. Los menciono en particular por haber sido citados antes en este artículo.

por la absorción de voces y discursos que lo identifica y a la par determina una gran vitalidad, lo vuelve a sus ojos el espacio apropiado para indagar lo más actual; la valoración del ensayo parece responder desde esta perspectiva, a su posibilidad de conjugar, en palabras de V. Bravo (118), rigor y escritura, reflexividad y referencialidad. Pero Carpentier también recupera su propio gesto de ensayar -que define etimológicamente- y si abre este artículo de «Letra y Solfa» con nombres y cuestiones de peso, diríamos indiscutibles, de inmediato introduce el eje que lo ha motivado, los platillos, una palabra que consta en los títulos de las cuatro intervenciones con lo que ello significa, es decir, la ocupación de un espacio destacado y disparador respecto del acto de lectura. Así pondera la cuestión, la forma discursiva y la fuente elegida como autoridad («un joven ensayista, Miguel Carrouges»), enlazándolas a lo indiscutible, los filósofos que escriben nuevos ensayos sobre los temas ya legitimados. Pese a alguna frase de tinte relativizador por ahí intercalada, todo (incluso su gesto / su producto) cobra el mismo estatuto, y el periodismo de investigación y divulgación aun de lo que parece superficial, sigue proponiéndose un campo donde es posible esbozar ideas que comprometen el fundamento, Latinoamérica.

«Estoy seguro de que si hiciéramos una labor de investigación en las hemerotecas de América Latina, encontraríamos testimonios semejantes a los citados por el semanario parisien- se», dice Carpentier al cierre de «Los platillos no son una novedad» y sus palabras reenvían a una aseveración citada que cobra renovado interés: «Todo lo insólito es maravilloso». Si la «ventana» de estos artículos, el Orinoco, permite *experimentar* lo insólito como lo que resulta posible y aquí es el «todo» que implica la maravilla, este último término no sienta en las intervenciones de «Letras y Solfa» la diferencia o particularidad de nuestro continente completo que, asociada a lo real, permitiera a Carpentier formular una teoría. Por lo contrario, parece que el deseo y la acción de nuestros primeros modernos, esto es, la lucha denodada por universalizar este continente, un legado que muchos intelectuales latinoamericanos asumen después como algo imprescindible que espera cumplimiento, resurge con fuerza: en dichas intervenciones lo maravilloso es precisamente lo que nos

hace y ha hecho partícipes del mundo, en el presente y el pasado. A su vez, el rostro de escritor que construye, absolutamente facetado (historiador, cronista, filósofo, periodista, literato...), si dialoga con la imagen de intelectual total de su época, también remite allí, a dicha zona fundacional, la literatura de ideas de principios del XIX o nudo operador respecto del desarrollo de nuestra escritura cuando se piensa en su instauración histórica.

Sin embargo debo destacar «el trabajo de extrañamiento y descubrimiento» que Aira menciona en su artículo, dos palabras cuya consonancia he respetado pues asociadas, revelan un proceso que no se interrumpe, la fuerza de un dinamismo que conlleva productividad, producto y efecto. Referir lo *insólito* en dicho lugar (eso que el hombre ama, según enseñara Aristóteles en la *Retórica*) como resultado de una *experiencia* en sentido benjaminiano,⁴⁰ es la diferencia que Carpentier fija por la escritura replicando el ejercicio de los «conquistadores», un uso anticipatorio de ese «juego» que se permite en *Los pasos perdidos*, donde goza de la libertad plena que el registro novelístico propicia y se autoconstruye así: «...somos Conquistadores que vamos en busca del reino de Manoa [...] ...me he habituado a la rara distinción de condiciones hecha por el Adelantado, sin poner en ello, por cierto, la menor malicia, cuando al narrar alguna de sus andanzas, dice muy naturalmente: Éramos tres hombres y doce indios» (157). Aun cuando «los platillos no sean una novedad», su gesto de escribirlo por primera vez desde ese lugar, de narrar esa visión justamente en el Orinoco, es la *novedad* que, reponiendo el espíritu (de lo nuevo) de las vanguardias como otro legado poderoso, a la par satura lo más antiguo, el deseo de constituirse en dueño.

⁴⁰ Recordemos que involucra percepción, recuerdo y relato según su planteo del primer artículo de la serie.

Bibliografía

- Aira César (1993). «Exotismo». *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, N° 3- (septiembre): 73-79.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bauman, Zygmunt (1997). *Legisladores e Intérpretes (Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales)*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Benveniste, Emile (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- Bravo, Víctor (1994). «Confusiones y deslindes en el realismo mágico y lo real maravilloso». *Ensayos desde la pasión*. Venezuela: FUNDARTE. 140-147.
- Carpentier, Alejo (1975). *Letra y Solfa* (Selección, prólogo y notas por Alexis Márquez Rodríguez). Caracas: Síntesis Dosmil, Col. Rescate.
- _____ (1975). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Schapire Editor.
- _____ (1984). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (1993). *El reino de este mundo*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- _____ (1999). *Visión de América*. España: Losada.
- Colón, Cristóbal (1982). «Relación del tercer viaje», *Textos y documentos completos* (Prólogo y Notas de Consuelo Varela). Madrid: Alianza.
- Fernández, Gustavo (s/d). «La farsa gubernamental», www.alfilodelarealidad.com.ar
- Gallegos, Rómulo (1943). *Reinaldo Solar*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- _____ (1974). *Canaima*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Garmendia, Salvador (1982). «Este infeliz muchacho que se llama Jules Verne», Julio Verne, *El soberbio Orinoco*. Caracas: Editorial Ateneo: 7-12.
- _____ (1997). «Una venia para Chaffanjon». *Revista IMA-GEN* -Año 30, Nro 3: 28-30.
- Jitrik, Noé (1988). «Tendencias actuales de la narrativa latinoamericana». *El balcón barroco*. México: UNAM. 24-56.

- Marinone, Mónica (2006). *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*. Venezuela: El Otro el Mismo.
- Rama, Ángel (1976). «El Dictador letrado de la Revolución Latinoamericana», *Los Dictadores Latinoamericanos*, México: FCE.
- Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Cuba: Casa de las Américas, 1977.
- Altamirano, Carlos (director) (2002). *Términos críticos de la Sociología de la Cultura*. Bs. As.: Paidós.
- VVAA (1997). «Imaginación de Orinoco». *Imagen*- Año 30, Nro. 3: 20-45.
- Verne, Julio (1982). *El soberbio Orinoco*. Caracas: Editorial Ateneo.
- Von Humboldt, Alejandro (1991). *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*. Caracas: Monte Ávila Editores.

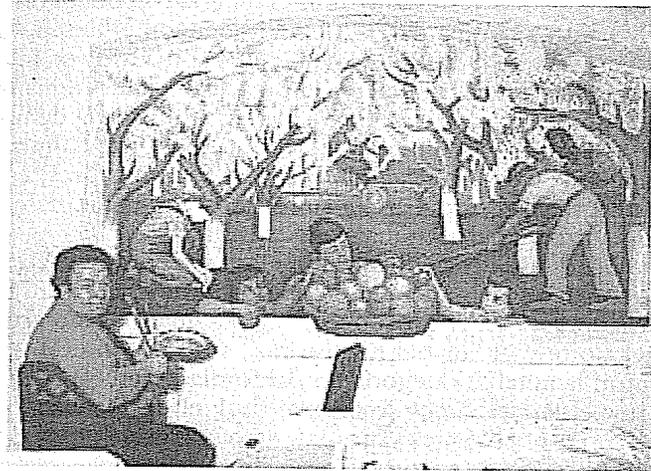
Alegoría californiana

Julio Ramos
Universidad de California, Berkeley

Para Kelly, Ty, Sarah y Enrique

I

Esta foto de Ansel Adams -tomada en Atherton, California entre 1930 y 1931¹- es una de las pocas imágenes que tenemos del fresco titulado «Still Life and Blossoming Almond Trees», pintado por Diego Rivera durante su estadía en San Francisco.



La foto de Adams capta la textura del empañetado todavía irregular, acaso húmedo, sobre el cual Rivera pintó el cultivo de los almendros en flor en la mansión de Sigmund y Rosalie Meyer Stern, patronos de las artes del área de la Bahía. Rosalie Meyer Stern, activista cívica, comisionó el fresco; luego lo donó a la

¹ Ansel Adams, *Diego Rivera Painting the Fresco «Still Life and Blossoming Almond Trees»* (1930-1931) en la colección del Museo de Arte Moderno de San Francisco. La reproducimos con el permiso de The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

Universidad de California en Berkeley a comienzos de los años 40 para adornar una residencia universitaria ubicada al pie de las hermosas colinas al este de Berkeley. Los Regentes de la Universidad parecen ser los dueños del fresco, expuesto al público sólo por cita previa en Stern Hall.

Son relativamente pocos los alumnos y profesores que conocen en Berkeley este pequeño aunque ejemplar mural del clásico mexicano sobre la *producción del paisaje* y el consumo de las frutas californianas. Se trata, de hecho, de un fresco sobre las paradojas del *still life*: la condición dinámica, performática, que posibilita la *stasis* de la naturaleza muerta o el bodegón. Si la alegoría barroca cifraba en la fruta del bodegón el tiempo de la vida al borde de la putrefacción (la historia convertida en la naturaleza anticipatoria de la muerte, diría acaso Walter Benjamin),² el fresco de Rivera magistralmente muestra la historia de un bodegón: el trabajo y las condiciones del cultivo y la cultura que hacen posible la «naturaleza muerta». En otras palabras, es una pintura sobre el valor del arte y su relación con la naturaleza, la técnica, la propiedad, el trabajo y el consumo.

Otros murales de Rivera son más conocidos en San Francisco, sobre todo los paneles monumentales de «La Unidad Panamericana» (1940) en el *City College* de SF - «matrimonio artístico entre el Norte y el Sur del hemisferio», según la interpretación del pintor; la notable «Alegoría de California» (1930-31) comisionado por el *Pacific Stock Exchange* (hoy el exclusivísimo *City Club de SF*); y el polémico «The Making of a Fresco» (1930-31) en el *San Francisco Art Institute*.³ Tres magníficos murales que junto a la obra de Detroit y al obliterado mural del Rockefeller Center constituyen la contribución decisiva del viajero mexicano a la

² Véase Benjamin (1990).

³ Véase los capítulos de la autobiografía de Rivera sobre su estadía en los Estados Unidos, específicamente el capítulo dedicado a San Francisco. En Rivera y March (1963). Sobre los murales principales de Rivera en SF, ver los trabajos clásicos de Fuentes Rojas (1991).

formación de varias generaciones de artistas plásticos en los Estados Unidos.⁴

En San Francisco, Detroit o Nueva York, la pintura de Rivera impulsó las discusiones sobre la autonomía del arte moderno hacia territorios inexplorados. Anna Indych López (2007), una de las principales estudiosas de la recepción del arte de Rivera en los Estados Unidos, comenta:

Rivera's position in the United States in the 1930s [was of] as an artist of substantial yet—as a result of his radical politics—questionable appeal. Before Rivera arrived in New York, his presence in San Francisco 'marked the beginnings of a debate about the complex relationship between murals, the left, and the public.' With the rise of art on the left in the United States, Rivera's reception in this country became part of a broader dialogue about the social role of the artist, the opposition between Marxist politics and modernist aesthetics, and the fate of public art.⁵

La proyección épica de su pintura deslindó zonas muy transitadas de intervención del arte en la era *fordista*, inscribiendo nuevas técnicas pictóricas en los regímenes de visibilidad de la alta modernidad industrial y proyectando sobre esas vastas

⁴ Tras la destrucción del mural de Rivera en Rockefeller Center (1934) varios artistas californianos decoraron la distintiva *Coit Tower* del norte de la ciudad de San Francisco con murales de homenaje a Rivera; es un excelente ejemplo de su influencia entre varios de los más destacados artistas de los años 30 y el *New Deal*. Rivera tuvo mucho impacto entre los artistas del W[ork]P[rogress] A[dministration], de gran presencia en el campo cultural, tanto en la pintura, el teatro, la fotografía como el cine hasta la represión macartista de la década del 50.

⁵ Rivera ocupó un lugar sustancial en los Estados Unidos durante los años 30, aunque muy ambiguo, como resultado de sus políticas de izquierda. Antes de llegar a Nueva York, su presencia en San Francisco 'abrió un nuevo debate sobre la relación compleja entre los murales, la izquierda y el público'. Con el surgimiento de un arte de izquierda en los Estados Unidos, su recepción en este país fue integrada a un diálogo más amplio sobre el papel social del artista, la oposición entre la política marxista y las estéticas de vanguardia ('modernist'), y el destino del arte público.

alegorías la resolución imaginaria de uno de los grandes conflictos de su época: el desajuste de los tiempos múltiples y descontrados de la tierra, el cuerpo trabajador y la intensa modernización tecnológica que había ya transformado la cultura norteamericana, la gran revolución científico-tecnológica de las últimas décadas del siglo XIX que propulsó la revolución del transporte y las innovaciones del *assembly line* en las primeras décadas del siglo XX.

Al menos tan significativo como los gestos del *self-fashioning* de Rivera en el campo intelectual norteamericano, lo fue la práctica misma de su pintura: la forma que organiza la materia y el sentido de su arte seguramente revela mucho más sobre los poderes del arte (i.e. sobre el arte del poder) que el entusiasmo progresista y teleológico de sus pronunciamientos a lo largo de aquellos mismos años. El diseño, la composición de esas grandes alegorías, así como la cuidada superficie cromática de sus figuras heroicas articularon -por un lado- la propuesta de una especie de utopía agro-industrial para la modernidad tardía; por otro lado, articularon estrategias de mediación entre la demanda de experimentación y cuidado formal del arte de vanguardia que comenzaba a dominar en el mercado, y las exigencias del arte más político y militante. Sobre todo a partir de su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1931), apenas la segunda gran retrospectiva que se montaba en el recién inaugurado museo, Rivera contribuyó a crear los nuevos paradigmas de la cultura visual del *New Deal* en una época de redefinición de las relaciones entre Norte/Sur, era de una profunda reconfiguración del latinoamericanismo. La historiografía académica de la Guerra Fría -por su trillado hábito de imponer una distancia infranqueable entre la militancia y la creatividad- le restó peso a la intensificación formal y a la modernidad incuestionable de esta obra cuyos amplios paisajes, en su dimensión agro-industrial y utópica, trastocan las fronteras entre las culturas del Norte y el Sur del continente, así como los bordes mismos de la noción del patrimonio nacional.

II

En efecto: ¿cómo se viaja del Sur al Norte? ¿Qué se lleva en las maletas? ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible la entrada del que viaja del Sur al Norte? Diego Rivera ciertamente viajó a California con un reconocido equipaje, un complejo archivo imaginario: primero, el impacto de la Revolución Mexicana durante sus años formativos, el discurso del mestizaje y las interrelaciones de Vanconcelos -la ficción mediadora de la «raza cósmica»- en la Secretaría de Educación Mexicana en 1921, hacia la misma época de los grandes debates sobre la «decadencia de Occidente» en Europa; el conocimiento previo del arte renacentista italiano, las innovaciones de Braque y de Picasso y la inflexión etnográfica del movimiento surrealista; el espíritu revolucionario del 1917 y el arte ruso, la crítica del estalinismo y su renuncia del Partido Comunista; su relación con Frida Kahlo, quien viajó con Rivera a los Estados Unidos, y quien dejó asimismo un legado californiano y latinoamericanista (cf. su «Autorretrato en la Frontera de México y los Estados Unidos», 1932).

Algo más: cuando Rivera pintó el pequeño mural sobre los almendros en la pared de la casa de Rosalyn Meyer Stern, seguramente conocía el cuadro azul de Van Gogh, titulado «Almendros en flor». Ambas obras, la tela requetekonocida de Van Gogh, pintada en 1890, y el fresco de Rivera, pintado cuarenta años después, reflexionan estéticamente sobre el proceso de la creatividad, aunque desde perspectivas muy distintas: en el cuadro del primero, un regalo para sus sobrinos, los hijos del benefactor Teo, Van Gogh identifica la creación del valor -la belleza del almendro en flor- como un efecto de morfogénesis natural, sin aparente intervención humana. Rivera, en cambio, introduce una dimensión pragmática o performativa. Es decir, introduce la producción -una especie de culto del trabajo y de la práctica- que si bien registra la belleza visual (también azul) del almendro, inserta la naturaleza en un circuito del cultivo tecnológico, el trabajo y la circulación económica, materia también del arte de Rivera.

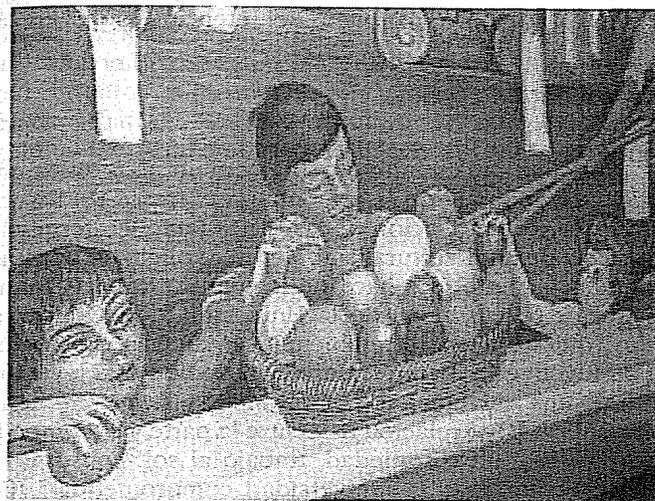
La transformación de la perspectiva es clave: si el almendro en flor de Van Gogh aparece en un primer plano, el fresco de

Rivera reorganiza radicalmente la perspectiva, multiplicando los almendros en una *serie*. El cultivo industrial ubica la serie de almendros en el despliegue mismo de la profundidad de la perspectiva. La perspectiva racionaliza la composición. La mancha azul de Van Gogh es citada por Rivera, pero el azul está reorganizado de acuerdo con un diseño geométrico muy marcado, delineado verticalmente y dispuesto según una jerarquía estricta que designa el *tecné*, es decir, el encuadre epistémico y la ordenación del sentido provistos por la racionalización agrícola. Ese es precisamente el régimen visual de un *tecné* industrial moderno. Su emblema es la maquinaria agrícola que centra el foco de la perspectiva en el plano superior del fresco; perspectiva que se despliega hacia abajo en dos planos más cuyas figuras están también organizadas de acuerdo con simetrías y proporciones espaciales muy ordenadas. (A esa simetría espacial le corresponde, digamos, el tiempo del *taylorismo*, parodiado por Chaplin en *Modern Times*). La simetría geométrica organiza los cuerpos que descenden, desde el plano superior de la máquina, primeramente en el triángulo que configura los tres cuerpos del plano medio y, luego, abajo -en primer plano- los tres niños que se preparan para consumir las frutas.

De modo que el materialismo abstracto del fresco no es necesariamente menos «idealista» que el de Van Gogh. El almendro de Van Gogh privilegia el instante, el efecto visual del estímulo que produce la materia en el nervio de un ojo urbano; Rivera, en cambio, somete la materia de la tierra y del cuerpo a un esquema óptico-conceptual que idealiza la producción. El cultivo es un trabajo sin desgaste ni esfuerzo visible, desentendido de los estragos del tiempo. El volumen de la materia pierde peso. Los cuerpos no sudan; posan detenidos en una danza. Se trata de una estetización notable del trabajo. Habrá que esperar al Rulfo de «Nos han dado la tierra», a la sedienta narrativa tejana de Tomás Rivera en *...Y no se lo tragó la tierra*, *Vidas secas* de Graciliano Ramos, o al cine de Glauber Rocha, para presenciar el desgaste, la danza macabra del trabajo agrícola en la tierrita de las botas del campesino de Van Gogh. En cambio, en los murales de Rivera el arte elabora una metafísica del trabajo. La geometría industrial de las proporciones lucubra la superación estética del

desgaste físico, abstrayendo o hipostasiando el tiempo de su condición corporal que, sin embargo, permanece como el soporte del valor, tanto de las frutas como del arte mismo (el muralista es patrono de obras públicas).

Entonces: si en el plano superior aparece el tractor, justo arriba de los tres cuerpos racializados del trabajo manual, es curiosamente en el primer plano, abajo, donde vemos el lugar de la cesta de frutas, colocada entre los tres niños:



Aquí las frutas se hacen visibles en el cuadro por primera vez: listas para el consumo. La visibilidad las dispone al consumo. El intercambio de las frutas (no ya su producción) posibilita el contacto entre las multiplicidades de cuerpos y las marcas de la diferencia (color, altura, volumen, edad). La fruta circula entre la niña blanca y niño y niña de piel oscura. La fruta es un eslabón, un *shifter*, entre los planos de la multiplicidad. No es meramente un «objeto»; es más bien lo que Michel Serres (1982) llama un «quasiobjeto», un objeto que posibilita una red de relaciones subjetivas en su entorno. Es, en tanto signo intercambia-

ble, la condición de la comunicabilidad misma. En tanto signo intercambiable -y punto de articulación entre las diferencias- es cifra de valor y de belleza. La belleza para Rivera está ligada a esa articulación. Si para Rivera, entonces, la pintura es un trabajo de explicitación del trabajo, es decir, un develamiento de lo que la estética «burguesa» no mostraba (el cultivo de la cultura del almendro en flor: el trabajo como condición de la estética) en el bodegón o en el *still life*, su cuadro, tan idealizador del trabajo -en el disimulo del desgaste del cuerpo trabajador- vuelve a ubicar la visibilidad-bella en el plano del intercambio y el consumo de objetos.

III

Por cierto, el circuito del intercambio no termina en esa superficie disciplinada de la armonía en el fresco de Rivera. El circuito de la resignificación de las frutas tampoco termina con esa instancia de multiculturalismo «light» explicitada por una interpretación reciente que hace de la pintura Robert Brigneau, actual Rector (*Chancellor*) de la Universidad de California en Berkeley, quien interpreta emblemáticamente la presencia del mural de Rivera en el campus universitario de Berkeley como el símbolo de una universidad «comprometida» -*engaged*- con una misión pública. ¿Qué relación hay entre la parte y el tiempo fragmentado de la fruta (propiedad, trabajo al sol, consumo) y el «todo» universitario de la «universidad comprometida»? ¿Cómo produce la Universidad su símbolo? El Rector Brigneau instrumentaliza el fresco de Rivera, que permanece casi desconocido en un rincón del campus. Brigneau instrumentaliza, de hecho, el memorable pasado del activismo social de la ciudad y la militancia estudiantil de Berkeley, en esa lectura multiculturalista «light» que convierte la labor de un artista del Sur en una especie de reliquia o sinécdoque de una «comunidad» no existente, durante esta época de despolitización universitaria y de agigantados pasos hacia la privatización de una gran universidad de tradición pública; época de ineficientes estrategias para la administración empresarial de la educación y de la cancelación de la autonomía de las labores intelectuales y ciudadanas del claustro.

La interpretación culturalista del Rector, publicada en el número de invierno del 2008 de la revista *The Promise of Berkeley* (revista publicitaria de la UCB), sobre la misión social de la educación en Berkeley, oblitera dos elementos claves de la multiplicidad en el fresco de Rivera. Primero: el Rector indica que los niños del cuadro son los nietos y sobrinos de Rosalie Meyer Stern. La culturalización niega la evidencia de la diferencia racial (la materia del racismo): uno de los aspectos del conflicto agro-industrial que intenta superar la sublimación del trabajo en la pintura de Rivera. La raza es la materia sublimada por la culturalización del conflicto. Segundo: la interpretación del Canciller se escribió durante los mismos meses en que el Congreso norteamericano debatía en Washington sobre la criminalización de los inmigrantes indocumentados; se debatía y se reducía la condición jurídica, médica y educativa de los 10 millones de inmigrantes indocumentados que sostienen, entre otras cosas, la economía agrícola del país, sobre todo en California, su mayor abastecedor de frutas y de alimentos.

Permítanme enfatizar el punto: la culturalización es la instancia del *consumo* culturalizado del deseo (de contacto e intercambio). No es simplemente una instancia obvia de la instrumentalización multicultural del arte o la cultura de América Latina en una universidad del «Norte». Esa historia ya la conocemos demasiado bien.⁶ Se trata del concomitante efecto de la estetización y armonización del cuerpo y del consumo cultural y material acarreado por los mismos intelectuales del «Sur», en este caso, nada menos que un indiscutido clásico de la «izquierda latinoamericana», en esa especie de utopía industrial y agrícola, muy a tono con la propia estética modernizadora de sus paneles más clásicos comisionados por el Estado mexicano.

La culturalización del deseo opera como una mediación entre el Norte y el Sur, ya sea en las disciplinas humanísticas más tradicionales, en los estudios culturales o literarios y particularmente en las complejas redes de comunicación transnacio-

⁶ Véase Moreiras (2001), de la Campa (2000) y Ramos (1989).

nal posibilitadas por la traducción o por la enseñanza de la lengua española en los Estados Unidos.

IV

Los estudiosos del tópico antiguo *ut pictura poesis* insisten en los grandes deseos insatisfechos y mutuamente exclusivos de la pintura y del discurso verbal: es tan imposible hablar con imágenes como pintar con palabras. Sin embargo, la historia del tópico horaciano de la pintura que habla, ligada a la tradición del *ekphrasis*, está poblada de ejemplos de la función metafórica de objetos que en la pintura indican las funciones del intercambio verbal (así como los trucos verbales para la representación pictórica -concreta- en la poesía). Las frutas son una de esas metáforas, no sólo por ser cifras del intercambio y economía del deseo (la fruta), sino también por su relación metonímica con la oralidad. La fruta roza como la palabra el paladar.

Entonces, ¿cuál podría ser la palabra que se intercambia en el lugar de la reciprocidad donde la niña recibe la fruta del niño en la pintura de Rivera? ¿En qué lengua se comunican los tres sujetos de la multiplicidad y complicidad californiana? Conviene insistir en la lógica de intercambio y reciprocidad de esa escena de la entrega de la fruta. Los ojos carmelitas de la niña menor forman un quiasmo perfecto con los ojos azules y achinados de la niña de piel oscura. ¿Qué palabras se intercambian? Si se cruzan las miradas y los colores de los ojos, ¿por qué no se habrían de trenzar las palabras? ¿Será porque las palabras, como las razas, no se mezclan? Al terror conocido de Próspero (el insulto de Calibán), hay ahora que añadirle una dimensión todavía muy poco explorada: el espanto de que Miranda, la niña blanca, aprenda primero la lengua del niño Calibán, antes que su «propia» lengua, o que creciera bilingüe, en la falda de una niñera sin documentos de residencia.

Unos años después de la estadía de Diego Rivera en California, Octavio Paz visitaba la ciudad de Berkeley. Paz viajaba a Berkeley desde Los Ángeles, donde había presenciado la «orfanidad» pachuca. Escribe Paz en el *Laberinto de la soledad*:

Recuerdo que una amiga a quien hacía notar la belleza de Berkeley, me decía: «Si esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. ¿Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya a los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma? Si yo digo bugambilia, tú piensas en las que has visto en tu pueblo [...] Y la bugambilia forma parte de tu ser, es una parte de tu cultura, es eso que recuerdas después de haberlo olvidado. Esto es muy hermoso, pero no es mío, porque lo que dicen el ciruelo y los eucaliptos no lo dicen para mí, ni a mí me lo dicen. (1992: 5).⁷

El tema de la pérdida radical, la orfandad, que Paz le adjudica al pachuco, se fundamenta en un esencialismo lingüístico. Los pachucos son los que supuestamente han perdido su lengua, su herencia. La historia reciente de la globalización confirma algo muy distinto de lo que percibió Paz: Los Ángeles y Nueva York se encuentran entre las ciudades de mayor número de hispano-hablantes del planeta. Se habla en los múltiples registros de una lengua globalizada, doblemente extranjerizada o minorizada: primero por el Estado, que nunca ha reconocido su potencial ciudadano (a pesar de que el mercado reconoce por supuesto su potencial económico); y segundo por los marcos territoriales y eurocéntricos (y latinoamericanistas) del hispanismo oficial que ha profesionalizado e instrumentalizado la realidad planetaria de una lengua global.

Herederos del culturalismo de las nostalgias imperiales promovidas después de la guerra del 1898,⁸ el hispanismo oficial ejerce todavía hoy una influencia notable sobre el imaginario geopolítico de los estudios literarios latinoamericanos, tan marcados por el legado filológico y el pensamiento lingüístico de figuras como Pedro Henríquez Ureña, los alumnos de Raimundo o María Rosa Lida, o el mismo Alfonso Reyes, figuras canónicas

⁷ «El pachuco y sus extremos».

⁸ Véase Díaz Quiñones (1998).

de nuestro campo aludidas recientemente por el lingüista dominicano Juan R. Valdez en su excepcional disertación sobre el pensamiento lingüístico de Pedro Henríquez Ureña y las ideologías en torno a esa construcción imperial, tan abstracta como realmente efectiva, que llamamos la lengua hispana (Valdez, 2008). «Nosotros» mismos, los maestros de la lengua, hemos descuidado la condición pragmática y el potencial político de la teoría en la enseñanza de la lengua fomentando a veces una profunda división del trabajo y una oportuna autonomía del estudio literario o «teórico» de la abundancia vital y política de la enseñanza de la lengua. ¿De qué «nosotros» se habla aquí?

V

La fruta pasa por el paladar y por el amor de la lengua. El amor de la lengua es la locura de la filología, locura, según la consabida fórmula lacaniana, porque ofrece lo que no puede darse, lo que nunca se tuvo ni se podía tener: un modelo estable y fundamentado de *la lengua*.⁹ Es el malestar del deseo fáustico del filólogo que dramatiza Coppola en su película *Youth Without Youth*, armada a partir de un binomio moderno: la lengua o la vida. Hoy pedimos algo distinto: la enseñanza de la lengua viva como condición del deseo y de la política.

Ahora bien: ¿cómo se recupera de ese antiguo mal-amor filológico un joven maestro de la lengua? Conociendo al dedillo su mal, responde una poeta:

Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras
como con una cesta de fruta verde, intactas.
Los fragmentos
de mil dioses antiguos derribados
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo
recomponer su estatua.
De las bocas destruidas

⁹ Véase el formidable ensayo de Jean Claude Milner, *El amor por la lengua* (1980).

quiere subir hasta mi boca un canto
un olor de resinas quemadas, algún gesto
de misteriosa roca trabajada.
Pero soy el olvido, la traición,
el caracol que no guardó del mar
ni el eco de la más pequeña ola.
Y no miro los templos sumergidos;
sólo miro los árboles que encima de las ruinas
mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos
el viento cuando pasa.
Y los signos se cierran bajo mis ojos como
la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.
Pero yo sé: detrás
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,
y alrededor de mí muchas respiraciones
cruzan furtivamente
como los animales nocturnos en la selva.
Yo sé, en algún lugar,
lo mismo
que en el desierto el cactus,
un constelado corazón de espinas,
está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.
Pero yo no conozco más que ciertas palabras
en el idioma o lápida
bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado. (2004: 65-66).¹⁰

Este poema de Rosario Castellanos explicita el peso asociativo que portaba la fruta en el esquema visual y mudo de las artes plásticas: tropo del paladar, vecino de la lengua, se prueba y se sabe en la boca (aunque es cierto que la pintura a veces nos agarra como los maestros de la lengua por la oreja). Pero si en el mural de Rivera la fruta se hace visible en tanto signo solamente en el momento del intercambio -en un armónico juego de reciprocidad infantil, intercambio de la primera palabra en otra lengua o del primer beso- en cambio, el poema de Castellanos introduce una nueva dimensión: la violencia y el olvido como condi-

¹⁰ «Silencio cerca de una piedra antigua».

ción del intercambio, es decir, el intercambio mismo del discurso sobre el amor o la pérdida de la lengua.

Castellanos -la arrastra el apellido paterno- se ubica en el lugar de «la traición, el olvido»: el lugar de la traductora.¹¹ El amor de la lengua entabla un estrepitoso drama de la traición. ¿No es ése precisamente el punto de cierre de *Balún Canán* (1957), la primera novela de Castellanos, cuando la niña narradora piensa que su deseo ha sido causa de la muerte de su hermano menor, Mario, el heredero del legado y del archivo paterno? ¿Qué se hace después de la muerte o desaparición del otro? ¿Escribir para expiar la culpa? La traición y la culpa se encuentran entre los tópicos más silenciados del latinoamericanismo, particularmente en su zona de la mediación letrada, como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, donde la culpa lleva a la impotencia y al agotamiento final de la vida. La culpa es la pulsión mortal del latinoamericanismo.

Digamos, para evitar el drama, que en el caso de Castellanos el primer olvido recuerda muy bien las letras del nombre propio del clásico del latinoamericanismo en la poesía: Pablo Neruda. Escribe Castellanos:

Los fragmentos
de mil dioses antiguos derribados
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo
recomponer su estatua.
De las bocas destruidas
quiere subir hasta mi boca un canto
[...](2004: 65).

No puedo detenerme aquí en el análisis puntual de cuatro aspectos de la elaboración metafórica (latinoamericanista) en ambos poemas: primero, el vocabulario fúnebre, segundo, la referencia a la voz y al canto fantasmático, tercero, los estratos geológicos y arqueológicos, y cuarto, el lugar mediador del sujeto

¹¹ Véase: Alarcón (1992). Sobre el tropo de la traición-traducción, Alarcón (1994).

poético ubicado entre la fragmentación y la recomposición del pasado, el olvido y la memoria monumental.

Se trata evidentemente de dos poemas muy distintos. «Aquí estoy, sentada» posiciona al sujeto en el poema de Castellanos en contraste enfático con el viaje épico de Neruda. La precisión del deíctico (aquí) ubica el cuerpo en el lugar de la enunciación, en contraste tanto con el alto vuelo de Neruda como con la voluntad de saber y los esquemas ópticos del viaje epistemológico en el *Primero sueño* de Sor Juana. El poder interpretativo de la poesía se cancela en la ceguera, a la que le sigue, sin embargo, otro tipo de conocimiento: «Pero yo sé». ¿Qué se puede saber?

Neruda había publicado su *Canto general* precisamente en México en 1950: el libro ejemplar y de mayor influencia en la poesía social o comprometida latinoamericana hasta bien entrados los años 60. Si en «Alturas de Macchu Micchu» (1948) el sujeto emprende un viaje épico hacia los orígenes del *arché* entre las ruinas imperiales, la voz de Castellanos se ubica en un lugar muy preciso de enunciación, el «aquí» del cuerpo de la mujer «sentada». Así se da el primer paso hacia una pragmática de la lengua: apunta las condiciones de su ubicación física. Ese lugar, sin embargo, es el lugar de un silencio muy íntimo, portador apenas de una anticipación: la palabra no es aún inscripción, forma, ni categoría. Recordemos el final del poema de Neruda: «hablad por mis palabras y mi sangre». En cambio, en el poema de Castellanos el verso donde «quiere subir hasta mi boca un canto» deviene pugna, balbuceo, a la vez que desarma decididamente, con ese mismo balbuceo, el reclamo de totalización del clásico.

¿Diremos que se trata entonces de un texto indigenista? Depende lo que se quiera decir por «indigenismo». Si por indigenismo entendemos, con Rama, Cornejo Polar, Rowe, Lienhard y otros, el drama y las instituciones de la «traducción» y de la mediación del mestizaje o de la transculturación letrada, este poema de Castellanos abre un rumbo nuevo y registra el límite del indigenismo institucional en México en tanto crítica de las operaciones retóricas que fundamentan la mediación. Con *Los ríos profundos* de Arguedas, este poema, que bien puede leerse junto a la novela *Balún Canán*, registra el cierre de uno de los grandes «relatos» legitimadores del latinoamericanismo: la ficción de re-

presentatividad de la voz subalterna, no sólo en la literatura indigenista y el americanismo desde Martí o Neruda, sino también de las retóricas políticas del populismo testimonialista.

Castellanos lleva esa ficción dominante al límite y a su punto ciego: el límite hispánico del latinoamericanismo. «Hablad por mis palabras y mi sangre» es un imperativo de Neruda en una lengua a la cual no responde el destinatario de la interpelación. Castellanos ubica la voz en el reconocimiento (en su caso y en el caso de Neruda, un reconocimiento fúnebre) de que la lengua ha sido labrada como una piedra por el olvido de las voces, huellas de los sujetos que la transitan.

¿No es ése uno entre los amores de la lengua? La fuerza que impulsa la entonación del poema de Castellanos, que en la «oscuridad» postula sin titubeos la opción de otro saber fundado no ya en la representación sino en las éticas de la participación y la justicia. Los poetas a veces son capaces de anticipar las lenguas del porvenir. El joven maestro de la lengua nueva los escucha.

Bibliografía

- Alarcón, Norma (1992). *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*. Madrid: Pliegos.
- (1994). «Traduttora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism». En Inderpal Grewal and Caren Kaplan (eds.). *Scattered Hegemonies: Postmodernity, Transnational, Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 110-136.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- De la Campa, Román (2000). *Latin Americanism*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1998). «1898: Hispanismo y guerra». En Bernecker, Walther L. (ed.) *1898: su significado para Centroamérica y el Caribe*. Berlin: Vervuert Verlag. 17-35.
- Castellanos, Rosario (2004). «Silencio cerca de una piedra antigua». *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Fuentes Rojas, Elizabeth (1991). *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*. Guanajuato, Oto.: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Indyeh López, Anna (2007). «Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the *Portable Fresco*». *Art Bulletin*, 89: 287-305.
- Milner, Jean Claude (1980)[1978]. *El amor por la lengua*. México: Nueva Imagen. (1999). Madrid: Visor.
- Moreiras, Alberto (2001). *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Paz, Octavio (1992). «El pachuco y sus extremos». *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Diego y Gladys March. (1963). *Mi arte, mi vida: una autobiografía*. México: Herrero.
- Serres, Michel (1982). *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Valdez, Juan R. (2008). «Language, race, and identity in Pedro Henríquez Ureña's Dominican oeuvre: A study on language ideologies.» Doctoral Dissertation. City University of New York.

Viajes de ida y vuelta al mundo de las sombras. En torno a algunos textos de Carlos Noriega Hope

Miriam V. Gárate
Universidade Estadual de Campinas - Brasil

En diciembre de 1919 el mexicano Carlos Noriega Hope (1896-1945) viaja a Los Ángeles enviado por el periódico *El Universal*, donde desde principios de ese año asumiera la columna de crónica cinematográfica titulada *Por las pantallas*. Las impresiones de este «reporter curioso», según palabras del propio autor, fueron publicadas inicialmente en el semanario *El Universal Ilustrado* y reunidas poco después en *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro* (1921). Se trata, sostiene Ángel Miquel, del «primer libro sobre el nuevo arte escrito por un mexicano» (1995: 83).

En lo que respecta al nuevo arte en aquel país, el período se caracteriza por algunos intentos poco exitosos de producciones nacionales, por la introducción del cine alemán, pero principalmente por el avance sostenido de la cinematografía estadounidense en detrimento de la italiana, favorita del público mexicano hasta esa fecha. En efecto, superado el impacto inicial ante la proyección de las primeras vistas captadas por esa «maravilla técnica» llamada cinematógrafo -impacto del que darían testimonio, entre otros, Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo-, el cine opta, como es sabido, por el camino de la narración.¹ En una primera fase, la cinematografía francesa pero más aún las

¹ El elocuente oxímoron «maravilla técnica» pertenece al poeta modernista Luis G Urbina, uno de los primeros cronistas de las proyecciones efectuadas en la capital a partir de 1896 («El cinematógrafo», *El Universal* de 23/08/1896). Esta aprehensión científico-fantasmista de los poderes de un aparato decididamente superior a dispositivos ópticos precedentes en lo que respecta a la duplicación de lo real, se verifica asimismo en crónicas de Enrique Chávarri, Amado Nervo, José Juan Tablada. En ellas, nos encontramos con manifestaciones del siguiente tipo: «El día en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espíritas [...] Cada hijo de vecino, puede tener a sus muertos queridos grabados en una película fotográfica sistema Lumière, y de allí lanzarlos por medio de la linterna mágica a la blanca pantalla para verlos animarse» (Chávarri, E.; «Charla de los domingos», *El Monitor Republicano*, 6/9/1896); «el cinemató-

«superproducciones» italianas, con sus divas de gestualidad melodramática, gozaron del favor irrestricto de los espectadores; el pasaje a los años veinte está signado por la progresiva hegemonía del cine norteamericano tanto en México como, de forma general, en América Latina.² Es en esa coyuntura que Carlos Noriega Hope, defensor vehemente del nuevo arte, así como de la naturalidad expresiva y el realismo ambiente de las películas norteamericanas (no necesariamente de la calidad de sus argumentos), viaja a la capital del cine. En el transcurso de dos décadas y media, la fantasía inicial de *perpetuar esta vida más allá de la vida*, por medio del cinematógrafo, ha sido desplazada por la de *vivir otra vida en esta vida*, gracias al cine, por la fantasía de *llevar una vida de película*. Evidentemente no es casual que desde muy temprano el nuevo espectáculo haya sido asociado a dos metáforas/procesos: el sueño (fabricado); el viaje (imaginario).³ Pero no todos se contentan con soñar/viajar en la sala oscura, durante la proyección, o con prolongar su evasión a través de las páginas de algún periódico. Hay quienes viajan en realidad buscando materializar el sueño; hay quienes viajan con el propósito de mirar la fábrica (por fuera y por dentro) y de comunicar esas visiones al público. A esta última clase pertenece el «reporter curioso» Carlos Noriega Hope.

grafo es el Zola de lo imposible» (Tablada, J.J.; «México sugestionado. El espectáculo de moda», *El Imparcial*, 16/10/1896); «La muerte ha sido vencida! Seguiremos viendo y oyendo a los seres que admiramos y amamos y será como si no se hubiesen extinguido! Que el fantasma se mueva y hable gracias al sortilegio de una cinta y de un disco, o que hable y se mueva gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo y que constituye la vida... Qué más da!» (Nervo, A.; *El mundo*, 20/3/1899). Entre las principales antologías y compilaciones relativas a períodos o autores mexicanos que escribieron sobre cine cabe mencionar: Almoina, Helena; org. (1960; 1980); González Casanova, Manuel; org. (1995; 2003); Miquel, Ángel; org. (1992; 1996); Schneider, Luis; org. (1986). Para un análisis relativo a la percepción inicial del cine por parte de algunos sectores letrados en México, véase Gárate (2008).

² Aurelio de los Reyes (1993) refiere algunos indicadores de este proceso al mencionar la realización de una serie de concursos a lo largo de 1920, destinados a elegir y premiar la «mejor película» (*El Herald de México*) o la «actriz

Señalo algunos rasgos de las notas periodísticas, con el objetivo de examinar después la relación instaurada entre los «apuntes» del reportero y el discurso del autor de narrativas de tema cinematográfico, narrativas entre las cuales cabe mencionar *El viejo amigo* (1923), *El honor del ridículo* (1923) y *Che Ferrati, inventor* (1923), cuento de Noriega que sería objeto de una representación teatral en 1924.⁴

Es evidente que el marco de las crónicas redactadas para *El Universal* dado por la ida y la vuelta a «la capital del cine», ciudad en la cual Noriega permanece cerca de sesenta días. Inmediatamente luego de su arribo a Los Ángeles (el traslado en un modernísimo tren, los impactantes «hoteles ciudades» como el Alexandria, etc. son descriptos con detalle), Noriega hace su primera incursión en un *studio*, el de Thomas H. Ince, acompañado por el amigo y compatriota Manuel Ojeda, quien oficiará de cicerone durante su estadía⁵:

El auto llegó por fin a las puertas de Goldwyn y tímidamente me lancé tras mi amable cicerone hasta la sala de informaciones. Nunca en mi vida, señoritas, he visto espectáculo más desolador. Tan es así que, por cierto, atrévome a odiar este

favorita» (*El Universal Ilustrado*) del público. En lo atinente a las películas los tres primeros lugares correspondieron a melodramas italianos y el cuarto a una película de Mary Pickford; en lo que concierne a las actrices el primer lugar cupo a Francesca Bertini, el segundo a Mabel Norman, el tercero a Pearl White y el cuarto a Pina Menichelli. Como señala el historiador: «el público dudaba al escoger entre el cine italiano y el norteamericano. En mayo escogió a las actrices norteamericanas, mientras que en agosto a las italianas, como en los tiempos del señor Carranza. Estos 'cuartelazos sentimentales' se debían a los vaivenes de la cartelera» (52-3). No obstante, el avance irreversible del cine estadounidense también deja sus huellas en la prensa: «California había presenciado la fiebre del oro a mediados del siglo XIX, en el XX atestiguaba la «fiebre del cinematógrafo» y propiciaría la historia vulgar del vertiginoso ascenso y descenso social mediante el cine. Los mexicanos comenzaron a creer en esa quimera del oro, nueva tierra prometida. Espejismo nutrido por la prensa mexicana, cuyas páginas comenzaron a difundir la moda norteamericana y a imponer el ideal de belleza emanado de Hollywood: ¿Tiene usted cara de estrella [...] cualquier joven que tenga las ambiciones de ser una Mary Pickford, puede determinar por medio de esta fórmula si es de las

pequeño incidente, horrible incidente que se ofreció a mis ojos como primera manifestación cinematográfica.

En la sala de espera a que me refiero había -sin exageración alguna- cuando menos tres decenas de muchachas repartidas en sillas y sillones. Entré y quedé extasiado porque todos los ejemplares femeninos valían realmente, el esfuerzo de una larga contemplación... Todas estaban aguardando algo. Di un tirón a Ojeda y ansiosamente, con una curiosidad enorme, pregunté:

-Manuel, ¿son acaso estas señoritas estrellas o algo por el estilo? ¡Preséntamelas, por favor!

Ojeda sonrió

-No, señor, son «extras» que esperan pacientemente, quizás una hora, quizás un día o una semana, que alguien utilice sus servicios en el «studio». Vienen siempre temprano y se van a la caída de la tarde, sin que la impaciencia las agote... En esta ciudad de setecientas mil almas existen más de diez mil «extras» bonitas, jóvenes, quizás con intuición artística, que trabajan uno o dos días a la semana en diversos «studios», sin esperanza de subir, sin ninguna esperanza por llegar a la cumbre. Y así parecióme que en ese regio edificio de Goldwyn, había un gran rótulo con las frases que viera el

pocas mujeres cuyas facciones tienen la medida fotográfica standard (de una «T») (*El Universal Ilustrado*, 27/5/1920)» (56). Para un abordaje historiográfico de los primeros tiempos del cine en México cfr. entre otros: Reyes, (1986; 1981); Leal-Barraza-Flores (2002); Miquel (2005).

³ Hugo Mahuerhofer (1949) caracteriza la *situación cine*, también denominada por otros autores *dispositivo cinematográfico*, a partir de los siguientes factores copresentes en la proyección de una película: a) aislamiento del mundo exterior y de sus fuentes de estímulo; b) alteración de las sensaciones de tiempo y espacio; c) pasividad física del espectador. Pasividad, aislamiento y alteración espacio-temporal se alían para dar forma a una experiencia que se constituye como cancelación provisoria de la realidad inmediata, como fuga voluntaria de ésta y simultáneamente como entrada en una realidad imaginaria cuyo poder de ilusión, debido a la fuerza de presencia de la imagen fílmica y a los procedimientos inherentes al montaje clásico, es mayor que el de las representaciones teatral o literaria. La realidad al mismo tiempo excluyente e íntima de las dos «realidades» en juego, la lógica de su alternancia y algunas de sus características, permitieron postular tempranamente en el ámbito de las teorizaciones cinematográficas la asociación con el par vigilia/sueño, aso-

Dante en el infierno, destinado a matar, para siempre, todo esfuerzo o todo entusiasmo en los pobres ilusos, hombres o mujeres, que sueñan con el cine. (1921: 22-3).

Vale la pena retener este «pequeño» pero «horrible» «incidente» que «se ofrece» a la mirada del reporter como «primera manifestación cinematográfica» de la cual se deja registro, pero que los ojos de Noriega sortean para orientarse en otra dirección, la de la «tierra de maravillas», el «cuento de hadas», el mundo artificial y sin embargo tan convincente de los *sets*:

Todo lo que escriba ahora habrá de ser un pálido reflejo de lo que vi porque soy impotente para describir esta tierra de maravilla, este lugar de cuento de hadas. Baste decir que al salir me condujeron a las diversas construcciones provisionales o «sets», levantadas para la confección de las últimas películas... ¡Por Dios! Estaba en una calle artificial, rodeado de edificios artificiales, con tranvías eléctricos (o al menos tal

ciación en la cual cupo al cine un papel homólogo al del segundo término. Para un abordaje más reciente de estas cuestiones: Rosset (2001). Sobre la representación de estos operadores en la obra del escritor rioplatense Horacio Quiroga, Gárate (2008).

⁴ Además de su labor constante como crítico cinematográfico y de su producción cuentística Noriega Hope realizó una película, rodada en 1921 y estrenada en 1923: *La gran noticia*, también conocida como *Los chicos de la prensa*. Produjo también algunos guiones, entre los cuales se destaca el de la primera versión sonora de *Santa*, basada en la novela homónima de Federico Gamboa, cuyo estreno tuvo lugar en 1931.

⁵ En el apartado que lleva el título de *Mexicanos en Hollywood*, Aurelio de los Reyes (1993: 54-5) comenta: «Se comenzó a hablar con insistencia de los mexicanos que en Hollywood intentaban una carrera cinematográfica. De Manuel Ojeda, que llevaba varios años por allá y había intervenido en papeles menores en varias películas, aparte de ser corresponsal cinematográfico de *El Universal*, se dijo que lo habían nombrado presidente de la *Peruvian Film Company* de Lima, a donde iría «para producir (...) fotodramas sobre costumbres y tradiciones locales» («Los cine artistas mexicanos en el extranjero». *El Universal*, 20/06/1920). José Vasconcelos otorgó a Elena Sánchez Valenzuela, actriz de *Santa* y *La Llaga*, la beca que solicitó para estudiar cine en Hollywood; sería además, corresponsal de *El Demócrata*. William Duncan afirmó en

me parecían) artificiales! Había creído falsamente, en la realidad de esa calle y a la postre todo resultaba de cartón y de papier maché... Y me convencí más aún al dar la vuelta a una esquina y toparme con otra calle... Era una calle de la antigua Inglaterra y yo me sentí, en esos momentos, Oliverio Twist camino del hospicio. Pero dimos vuelta a una esquina y se ofreció a mi vista una choza destartada, unas barracas, los restos de un barco... Este set -dice sonriendo Ojeda- representa una isla salvaje, la «Isla del Tesoro»... Y entonces vino rápidamente a mi imaginación todo el libro... Oh poetas, artistas, literatos: por desgracia no conocéis un *studio*.... Aquí, en estos lugares, sin telones, se reproduce al aire libre cualquier paisaje creado por la imaginación de un escritor; por primera vez en la historia del mundo las fantasías de los poetas, los vuelos imaginativos de los novelistas... ha sido posible mostrarlos reales y tangibles, gracias al cinematógrafo... Poetas, artistas, literatos: la imaginación creadora de cosas bellas ha sido vencida por la ciencia, y Pégaso, en vez de remontarse al infinito, galopa hoy por esta tierra de maravilla... Bendito sea el cinematógrafo (1921: 24-6).

Como se advierte, viajes de diversa índole se yuxtaponen en esta primera crónica: el real, que conduce Noriega en un modernísimo tren de México a Los Ángeles; el viaje por los decorados de los *sets*, vinculado a un trayecto físico y efectivo del sujeto por las callejuelas de cartón; el viaje que esa ilusión suscita en la mente del cronista y que da lugar a un segundo trayecto

una entrevista que sentía predilección por los trabajadores mexicanos de cine, «gente de fácil comprensión y de valor temerario». Sobresalieron Fernando Elizondo y Beatriz Domínguez; de ésta se exhibió la serie de dieciocho episodios en treinta y seis partes *Las calaveras del terror* (1920); moriría pronto en Hollywood meses después de bailar con Rodolfo Valentino el famoso tango de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Fernando Elizondo acaparó la atención porque de ser un humilde ferrocarrilero se convirtió en la «primera estrella mexicana en el firmamento de Hollywood». Vino a México para contar su historia y a exhibir sus películas». El panorama trazado por el historiador interesa no sólo por caracterizar el contexto en que se da la visita de Noriega sino la presencia, en dicho horizonte histórico, de un fenómeno que será retomado en su ficción, el de los mexicanos en busca de éxito y celebridad.

imaginario - aquel que dista entre «el paisaje de cartón» y el descrito «por el libro» -, aportando concreción a las imágenes del segundo gracias al primero. La isla de la *La isla del Tesoro* finalmente deviene «real» gracias al cinematógrafo.

De aquí en más -la crónica concluye con el encuentro de Mabel Normand, a quien Noriega entrevista-, prevalecerá la visión de los milagros producidos por la tierra de maravillas, de los sueños realizados por estrellas y cineastas de renombre. En su mayoría, los textos esbozan un retrato de las personalidades entrevistadas y eventualmente una biografía sumaria en la que, como es de esperar, la constante es el ascenso o permanencia en el reducido grupo de los elegidos. Desfilan así, Schertzinger, el director que «ha hecho» a Mabel Norman (la creciente importancia de esta clase profesional es subrayada constantemente, así como la de los publicitarios), Charles Chaplin, William Hart, Al St. John, Edie Polo («el único actor modesto» que Noriega «haya conocido en Los Ángeles»), Alan Dwan, Tony Moreno (popular astro «latino» de la época), May Allison, Douglas Fairbanks, Max Linder, Max Sennet, Jack Dempsey, Clara Kimbal Young (actriz muy «cult» y «erudita» que fascina al joven reportero).

Es cierto que no todo es del orden de la pura maravilla en esta serie de notas. Aunque no ocupen el centro de la escena, las crónicas introducen consideraciones de otro tenor: se mencionan números y costos (Schertzinger «gana 2000 US\$ semanales», Los Ángeles «produce 500 fotodramas todos los días», reproducir «un pueblo maderero de Wisconsin en un *studio* sale más barato» que trasladar elenco y equipo); se comentan estrategias en las que confluyen lo técnico y el mercado (como filmar varias veces una misma secuencia destinada a públicos de diferentes latitudes, práctica común en la que Chaplin sería eximio, según Noriega); se revelan entretelones de diverso cariz (una de las notas empieza refiriéndose al peligro de los actores de perder la vista a causa de las luces de mercurio empleadas en la filmación, otra refiere el altercado entre Antonio Moreno y Ojeda en virtud de una entrevista de éste, en apariencia perjudicial para la imagen «latina» del primero). Pero a pesar de estas observaciones, el tono que prevalece es el de la empatía, lo cual mantiene bajo control, aunque no oscurezca por completo, la mirada crítica (en-

tendida en sentido amplio). Esta actitud resulta de una clara percepción respecto de varias demandas en juego: la de los contratantes de Noriega, la del periódico para el cual escribe y el público al cual se dirige, la del *star sistem* al cual logra tener acceso a condición de aceptar reglas tácitas. Si bien no debe descartarse una adhesión genuina por parte del joven enviado al mundo de maravilla que se le presenta ante los ojos, tampoco hay dudas de que su discurso se mueve con la habilidad del equilibrista que sabe lo que se puede o no decir y dónde o lo que conviene callar.

Una constante atraviesa en toda su extensión este conjunto de crónicas: la permanente mención a México y los mexicanos, a los clichés negativos que pululan (y el cine estadounidense en buena medida contribuye a propagar), al contrapeso representado por la sistemáticas manifestaciones de simpatía de los entrevistados en relación con ese pueblo, su historia, sus paisajes. Mabel Norman se hace tomar una fotografía con Ojeda y Carlos Noriega Hope «para enviar a México», país donde ha vivido y del cual tiene recuerdos gratos (32); la señora Frederics comenta que una parte de la película que está rodando transcurrirá en México y expresa su satisfacción porque en ella «los mexicanos no serán los eternos bandidos» (37-8); William Hart sostiene que el día que tenga en su poder «una buena historia basada en asuntos mexicanos en la cual se eleve y se muestren las nobles cualidades de ese país, será uno de los más felices», pues desea «filmar una película mexicana que sea del gusto de los mexicanos» (52); Douglas Fairbanks manifiesta su deseo de rodar en México una película de tema histórico (59); Edie Polo, Tony Moreno, Charles Chaplin, May Allison, todos explicitan su aprecio por el país (un mercado en expansión, entre otras cosas).⁶

⁶ Desde el comienzo de la revolución las relaciones entre México y Estados Unidos se vieron signadas por conflictos de diversa índole, entre los que cabe destacar los resultantes del no reconocimiento de las autoridades mexicanas de turno por su vecino del norte y los vinculados a intereses económicos, en especial, los de las empresas petroleras norteamericanas. Con el propósito de contrarrestar la contrapropaganda yanqui, el gobierno del general Obregón (1921) da impulso a una serie de iniciativas para divulgar una imagen positiva de México en el exterior (filmes documentales, conferencias, etc.). El período coincide con el crecimiento del país como mercado consumi-

El viaje por ese mundo de maravillas concluye con una anécdota que retoma el «pequeño» pero «horrible» «incidente» del primer día en Los Ángeles. A pocas horas de partir, Noriega hace una visita de despedida a Mabel Norman, quien le pide que entreviste a cierta muchacha:

-Mister Mex -me dice Mabel- no se vaya sin entrevistar a cierta muchacha. Quiero que usted la vea y que escriba en México, algo sobre su personalidad. No importa que sólo sean unas líneas. ¡Pero hágalo! Y, sin más palabras, me conduce hasta una construcción lejana...

- Señor, quería contarle mi historia porque necesito un poco de publicidad.

Debo explicar esta frase. La publicidad en los studios norteamericanos, se mide dosimétricamente. Las actrices consagradas «reciben» artículos y más artículos que se reparten a todos los periódicos americanos, pero las que empiezan no merecen una sola línea de los escritores de cuartitas y como la mitad del éxito se encuentra en el papel de imprenta, no tienen oportunidades para escalar a la cumbre. Por eso... la solicitan ansiosamente como una limosna. Esa niña me pareció una loca, «posaba» en la fuente para que yo la

dor de películas estadounidenses (según Aurelio de los Reyes (1993, 177), México se torna el mercado más importante de América Latina, desplazando a Argentina y a Brasil en el transcurso el 1921). En ese escenario, consciente de la fuerza que le otorga la paulatina pacificación interna y la apertura del mercado cinematográfico mexicano, Obregón decide tomar medidas contra los productores de películas que denigren la imagen nacional. En 1922, el gobierno envía una primera circular al cónsul mexicano en Nueva York, hecha extensiva luego a otros cónsules, autorizándolos a denunciar ante la Secretaría de Relaciones Exteriores las películas que consideren ofensivas. En ese mismo año, *Her Husband's Trade Mark* (1922), con Gloria Swanson, provoca la ira del gobierno mexicano (la película, probablemente rodada en México, mostraba la irrupción de una banda de asaltantes mexicanos en la residencia de la protagonista, con la intención de violarla). A pesar del telegrama enviado por Players-Lasky notificando el retiro de circulación de la película, el conflicto se agrava. De hecho, Lasky modifica algunos letreros pero continúa distribuyendo el film. En abril de 1922, Obregón prohíbe ingreso al país de todas las películas de la *Paramount* hasta que *Her Husband's Trade Mark* sea retirada de exhibición a nivel mundial. Serán prohibidas asimismo durante

admirase y, en consecuencia, le «diera un poco de publicidad», así fuese en México, Cochinchina o el Indostán.

-Soy la única actriz que ha venido a pie desde Seattle a Los Angeles, con el único objeto de dedicarse al cine. Tenía dinero para el pasaje, pero preferí caminar con el objeto de llamar la atención y tener, en los periódicos, «un poco de publicidad. Me llamo Ruby y gano siete dólares al día». (130-31).

Al regresar a su país de origen, Noriega escribe varias narrativas de tema cinematográfico publicadas en la prensa periódica y reeditadas posteriormente en dos volúmenes que reúnen la casi totalidad de sus cuentos: *La inútil curiosidad* (1923); *Miss Patsy y otros relatos (s/f)*. En cierta forma, el viaje continúa; el vehículo, ahora, es la hoja de papel, espacio en el que se ejecuta una serie de operaciones sobre la materia prima de las crónicas. Por un lado, operaciones de rescate e importación, puesto que anécdotas (como la arriba citada), tópicos y registros discursivos (en especial, el de la crítica cinematográfica) migrarán a los cuentos. Por otro lado, operaciones transformadoras que alteran pesos, medidas, proporciones, que modifican el estatuto de lo narrado, puesto que lo que era «horrible» «pero pequeño» y, en ese sentido, secundario en el discurso del reportero, se torna núcleo axial de una producción cuentística que enfoca una y otra vez a quienes habitan en los bordes del *star sistem*. En la ficción pues, el margen se vuelve centro.

Entre los textos ficcionales que rehacen el camino de ida y vuelta a la meca holywoodiana, *Che Ferrati, inventor* ocupa un lugar destacado. Motivos literarios tradicionales a los que el cine

ese período diversas películas de las productoras *Aywon Films* y *Metro Pictures*. Los altercados durarán hasta por lo menos 1923, pero generarán al mismo tiempo una serie de medidas y gestos tendientes a paliar la situación: viajes de astros y estrellas a México, promesas de empeño en retratar fiel y favorablemente al país, reuniones entre productores y representantes gubernamentales mexicanos, etc. Las recurrentes expresiones de simpatía registradas en las crónicas de Noriega Hope deben ser comprendidas en el interior de este contexto. Sobre esta cuestión cfr. Reyes (1993, 98-208).

dota de nuevo impulso, como es el caso del doble,⁷ clichés consolidados o en vías de consolidación se hacen presentes en una narrativa cuya estructura es bastante cercana a la de la comedia de confusiones, pero que se vale de la comicidad con propósitos serios, de puesta en evidencia.

Al comienzo del relato, es el arribo a Los Ángeles del joven actor mexicano Federico Granados. ¿Su equipaje?, «quinientos dólares en el bolsillo y un capital de ilusiones» (17). Un «pobre diablo» más acaba de entrar al cortejo de los que deambulan por *studios* y productoras en busca de una oportunidad, mejor aún, de la oportunidad; un pobre diablo más, candidato a eternizar esa espera en los *sets* «vistiendo un día de *cowboy* y otro de ciudadano romano» (17).⁸ A tan sólo dos semanas de su arribo, es el encuentro fortuito con una muchacha no muy distinta de la Ruby entrevistada por Noriega Hope, llamada Hazel Van Buren, quien le confiesa a Granados de inmediato haberlo confundido con «otro caballero, cierto fantasmón del cine cuya popularidad causaba innumerables estropicios en los corazones *standard* de todas las *flappers*» (16); y Hazel es una de ellas.⁹ El episodio constituye al mismo tiempo, un juego elemental de seducción travestido de indiferencia y un indicio, ya que Federico Granados se asemeja de hecho a un astro que devendrá *ipsis litteris* un «fantasmón» al morir en pleno rodaje y al cual Granados sustitui-

⁷ Con distintas inflexiones este tópico se hace presente en varios relatos de la época entre los cuales pueden mencionarse *El vampiro* (1927) del uruguayo Horacio Quiroga, *El hombre que se parecía a Adolfo Menjou* (1929) de la peruana María Wiese, *Estrella doble* (1935) del mexicano José Martínez Sotomayor.

⁸ Para un análisis comparativo de la relación entablada con el cine por esta familia de personajes, la de los «pobres diablos», tanto en el texto de Noriega aquí analizado como en *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1921), del uruguayo Horacio Quiroga, véase Gárate (2008).

⁹ La expresión remite a un nuevo tipo femenino que se populariza durante la década del veinte y en el cual se anudan moda, consumo, actitudes de cierto orden: faldas cortas, pelo *à la garçonne*, maquillaje, gusto por el jazz, consumo de cigarrillos y de alcohol, desdén por el comportamiento considerado «decente» en la época, etc.

rá; primero en esa película inconclusa y luego en otra y en otra... hasta devenir un doble en carácter permanente. Pero el episodio configura sobre todo la primera situación en la cual varios personajes asumen roles que, a su vez, imitan (doblan) a los de la pantalla, pues es en la sala oscura donde muchos de ellos han aprendido sus papeles: los de la vida «soñada» y los de la vida «real», imposible discernirlos. Este fenómeno favorece una profusa circulación de lugares comunes, de clichés, de estereotipos, sometidos a bien humoradas vueltas de tuerca.

Refiero algunos ejemplos. En el primero de ellos, la confusión de que es objeto Granados en el episodio inicial, suscita por parte de éste las siguientes consideraciones:

¡Lo había confundido! Y por ende, al enterarse que era mexicano, Hazel Van Buren hizo un pequeño gesto de asco (Federico Granados creyó que era un gesto de odio, pero en realidad no iba más allá del santo temor por la mugre). No volvió a sonreír hasta que Federico Granados le mostró su dentadura limpia y su boca sensual, con una sonrisa amable de buen criollo. Hazel forjóse, inmediatamente, un romance a lo Mary Roberts Rinehart, al pensar que Federico tenía sangre española, «como Tony Moreno». Podía ser un buen «héroe de la vida real», porque había nacido entre corridas de toros, flores, sol ardiente y estocadas en las calles... Federico Granados iba a protestar contra ese falso concepto. España no era la *Spain* soñada por las niñas rubias y los productores de cine. Era otra cosa más delicada, y a Dios gracias, mucho más vulgar. Pero su malicia trajo a cuento, entonces, las ideas ambientes en la Unión que hacen de un «latino» un personaje de otro mundo fantástico, inmejorable, como enamorado ardiente. (1923, 16).

Puesto a trabajar a su favor, el estereotipo del «latino enamorado y ardiente» rendirá frutos a Granados, ya que la *girl* sentirá en pocos días por su Freddy «una pequeña pasión romántica... una pasión tan pequeña como un bombón de chocolate, pero rodeada de varios kilos de almíbar» (17). Si Granados interpreta con eficacia su papel de «joven *mexican*», otro tanto puede decirse de la joven norteamericana, una *flapper* que posa de *girl* algo

inocente a los ojos de su *dear* Freddy y que encarna, asimismo, el arquetipo de la infinita ignorancia en relación con casi todo, muy especialmente, en relación con *South America*¹⁰:

Una de esas noches, siempre iguales y siempre nutritivas, Hazel estaba más locuaz que de costumbre.

-¡Tengo un hambre! -exclamaba entre bocado y bocado- Nos han tenido cuatro horas en el *set*, al aire libre, danzando y chillando como si fuéramos locas. Es una película de la Revolución Francesa y creo que allí figura un señor con un nombre extravagante: Ribespirre o algo por el estilo. Lo grave es que bailamos semidesnudas, apenas cubiertas con unos trapos de todos colores y una gorrita curiosa... Oí que el director nos llamaba *sans-culottes*... ¿Qué quiere decir eso, Freddy?

Freddy, imperturbable, recordó todo su Michelet. Desde el «juego de pelota» hasta la tremenda actuación de la viuda fueron cayendo retazos de gloria sobre la carne y las rebanadas de pan con mantequilla. Granados desató la elocuencia de varios meses en una forma agresiva para los clientes silenciosos, quienes principiaron a observarlo con largas miradas bovinas.

-Bueno, *dear*... No hables tanto, que pareces Bill Sunday - interrumpió Hazel, alarmada ante aquel torrente sonoro, interminable y majestuoso como una catarata. Pero su intuición femenina le hizo comprender, con sólo mirar el rostro de Federico Granados, que había matado una ilusión... Y añadió melosamente.

-¡Uf! Cuántas cosas sabes, amigo Freddy!... Yo que creía que en México nadie sabía leer... (1923, 20).

Un personaje peculiar en esta galería de tipos modelados a partir de rasgos que la propia cinematografía ha puesto a circular intensamente por esos años es el Ferrati que da título al relato de Noriega, un argentino buscavidas, muy verborrágico, con pretensiones de filósofo. En este caso, se trata de una figura

¹⁰ El uso de palabras o expresiones inglesas destacadas en cursivas es frecuentísimo en el texto; de allí su empleo en el presente análisis.

compuesta a partir de un sistema de referencias mixto en el que el cine tiene su lugar, pero que privilegia asimismo la literatura, en particular, el teatro costumbrista de Florencio Sánchez (su pieza *M'hijo el doctor*, de 1903, es explícitamente mencionada) y una difusa imaginaria de prosapia gauchesca en la que se suceden la vasta pampa, el mate, el fogón, los crepúsculos del sur, la adolescencia de Ferrati en Buenos Aires (donde su padre lo envía para que tome en «dotor»), los caminos encontrados de un alma «esclava de la imaginación» que sólo sueña con inventos (como un aparato eléctrico destinado a provocar lluvia y fracasar en el intento, digno de algunos personajes de Arlt), la decisión de lanzarse a esa tierra «donde las ideas» valen más que los «títulos», sus primeros tiempos en Estados Unidos, su incursión en el cine como extra a cambio de cinco dólares diarios y finalmente, en una vuelta al presente de la historia, la invención del «set en miniatura» fotografiado con «doble exposición» que le permite a la *Superb Picture* ahorrar cien mil dólares y acarrea su nombramiento como director de arte,¹¹ el encuentro con Hazel y Granados, sus comentarios acerca de la nueva invención a la que se encuentra abocado: una pomada «maleable capaz de ser modelada sobre los rostros». Artífice de trucos generadores de ilusión (y de dividendos), Ferrati desempeñará un papel fundamental en la aventura que le toca vivir al extra mexicano.

Delineados los personajes y las situaciones marco, el narrador orienta su mirada hacia el mundo de las sombras *visto por dentro*, para usar la expresión título de las crónicas de Noriega Hope. Este proceso se concreta por medio del despliegue de situaciones funcionales desde el punto de vista del relato, pero que permiten a su vez intercalar consideraciones críticas acerca de las condiciones laborales de los extras; de la importancia creciente y buenas dosis de arbitrariedad de los directores consa-

¹¹ «Un poco de ingenio, ché. Se me ocurrió construir un pequeño set para fotografiar en miniatura. Eso fue todo. Quiero decir que con esto la *Superb Picture* en vez de construir un desierto enorme, con oasis y ciudades lejanas, apenas fotografió con doble exposición, sobre mi miniatura, los conjuntos humanos» (19-20).

grados; la absorción de actores y cineastas europeos por parte de la industria norteamericana; el papel fundamental de los agentes publicitarios en la consagración y caída de estrellas, el talento o su falta en varias de figuras célebres (aquí las observaciones sobre Chaplin, Pola Negri, Rodolfo Valentino, Gloria Swanson, Antonio Moreno, etc. son puestas en la boca de un oscuro extra escocés, Mc Intyre, haciendo ingresar el discurso de la crítica cinematográfica en el discurso ficcional). Una vez trazados los contornos de ese mundo, el relato se dirige a la peripecia central. Repentina e inesperadamente surge la chance, tan anhelada por Granados, de abandonar la condición de extra gracias al nuevo truco de Ferrati:

Federico Granados hallábase perplejo... El asunto parecía todo un argumento de novela policíaca: encontrábase esa mañana en el *studio* vestido con su eterno traje de musulmán -dos largos meses de no hacer nada- cuando llegó Ferrati, terriblemente excitado. Tomólo del brazo, murmurando palabras incoherentes, y de pronto dieron los dos en la oficina de Roy Margram, el gran director. Y allí, con la mayor seriedad del mundo, Ferrati aseguró a Roy Margram que el turco que traía del brazo no era un musulmán... sino Henri Le Goffic. El mismo Henri Le Goffic que, según un cable reciente, había muerto de pronto en un poblacho de la montaña. La funesta noticia había caído en el *studio* como una bomba... Pocas gentes saben lo que significa para una empresa cinematográfica la muerte de una estrella. Miles, o tal vez millones de pesos, invertidos en actores, en sets, en decorado y *mise en scene*, se pierden irremisiblemente. La película, con escenas logradas al azar, sin orden aparente, del principio al fin, no podrá terminarse nunca... ¡Un desastre! Ferrati, al saber la noticia tuvo una gran idea. Casi hubo de gritar la palabra de Arquímedes y apenas suplicó, con voz temblorosa, que se ocultara a todo trance el funesto suceso. Salvaría a la *Superb Pictures*, poniendo en práctica su último invento.

Los directores financieros lo miraban perplejos, dudando de la consistencia de sus facultades mentales, y sólo Roy Margram, con una gran fe, lo observaba en silencio. Ferrati corrió en busca de Federico, y después, frente al grupo de

magnates fue exponiendo claramente sus ideas. La muerte de Henri Le Goffic no era ya irreparable. Henri le Goffic podría reencarnar en otra persona que tuviese gran semejanza física con el difunto actor francés. Porque Ferrati iba a reproducir en el rostro del sustituto, el rostro de Henri Le Goffic. Modelaría las mismas facciones hasta lograr una «duplicación» y para ello contaba con la «Ferratine», la nueva pasta obtenida en sus experimentos.

Los directores, repletos de escepticismo, movían la cabeza. Hombres prácticos, incapaces de soñar, hecho de realidades, juzgaban fantásticas las aseveraciones de Ferrati... Pero Roy Margram hubo de opinar que todos los grandes absurdos habían terminado por ser grandes realidades. ¿Por qué, pues, negar el derecho de experimentación a Ferrati, el mismo Ferrati que obsequiara a la *Superb Pictures* con cien mil dólares de una idea? (32-3).

De hecho, la pomada Ferratine -el artificio técnico, por así decir- se sitúa en una suerte de encrucijada en la que parecen confluir, para colisionar de inmediato, las ilusiones de todos: espectadores, extras, empresarios - los únicos que, «aunque incapaces de soñar» (o por eso mismo), al fin de cuentas (y porque saben hacer cuentas) realizarán su sueño: el lucro.

El carácter a la vez imbricado y conflictivo de estas ilusiones coexistentes se revela a medida que el lector se acerca al desenlace: por un breve intervalo de tiempo, Granados cree que al fin se ha presentado la oportunidad de salir del anonimato, de elevarse a la condición de protagonista, de devenir una celebridad. Es cierto que la fortuna ha elegido un camino tortuoso: para demostrar su talento, su destreza actoral, tiene que representar a otro (hasta aquí, nada de sorprendente, eso es lo que uno hace); tiene que representar a otro... representando a otro. Y en un gesto de ironía redoblada, Noriega le hace reconocer al gran director Roy Margram que el doble es mucho mejor que el original, que su desempeño es más versátil, «más artístico», «más humano», pero que eso no habrá de tornarlo *alguien*, pues su lugar en el sistema ya ha sido establecido y es el lugar del *otro*, aunque a un precio mucho menor:

Los primeros días la «duplicación» despertó su curiosidad y su humorismo. Eso de verse rodeado de varios centenares de extras; respetado por una multitud de fotógrafos... hacía-lo sonreír por dentro. ¡Un pobre diablo de cinco dólares a la semana vuelto un gran señor! Nadie se dio cuenta de la mixtificación... Roy Margram, astuto como buen inglés, mostró en la pantalla privada del *studio*, las películas impresionadas por Henri Le Goffic en los *ateliers* franceses. Así le fue posible copiar todos los movimientos, las expresiones innatas, los más recónditos tics...

Roy Magran, desde su sillón, admirábase ante la versatilidad, la intuición de Granados...

-¡Bendito sea Dios! La muerte de Henri Le Goffic me llena de un impío gozo, porque hemos acabado por hallar un Le Goffic superior...

-Me llena usted de júbilo, Mr. Margram. Y así espero que, al terminar esta película, acabaremos con Le Goffic y entonces trabajaré yo, con toda mi alma y todo mi cuerpo, para hacer obras maestras...

-Está usted equivocado, mi pobre amigo. Usted, *para toda la vida*, tendrá que ser Henri Le Goffic, pues en caso contrario no sería usted más que un simple extra...

Granados sintió que el mundo le daba vueltas... ¡Era un muñeco, un fante, un doble para toda la vida! Tendría que llevar siempre a cuestas, como una maldición, a Henri Le Goffic. Federico Granados había muerto para el arte...

-Mr. Margram, sálveme usted. Yo tengo talento, yo puedo hacerme célebre.

Margram, conmovido respondió:

-¡No sueñe usted, es la fatalidad! Usted ha muerto y si se empeña en resucitar todos los millones de la *Superb Pictures* volverán a hundirlo, forzosamente, en la tumba...

Los directores llegaron súbitamente.

-Mr. Le Goffic -permítame que así le llamemos- venimos a felicitarlo, y a la vez, a dejar ultimados enojosos asuntos financieros. Su éxito ha sido grandioso... y no es justo, pues, que le pagemos su mismo sueldo de cinco dólares diarios [...] Hemos creído justo hacer un contrato confidencial por ciento cincuenta dólares a la semana.

Federico Granados brincó, rojo de indignación...

-¿Y creen ustedes, caballeros, que ignoro el sueldo de Henry Le Goffic?... ¡Tres mil quinientos dólares a la semana, y yo, que soy *el mismo artista* voy a percibir ciento cincuenta! Los caballeros mostraron a las claras su asombro. ¿Cómo iba a ser el mismo? Henry Le Goffic era un artista, con mucho *réclame*, una verdadera estrella, en tanto que «el señor» había sido hasta unos cuantos días antes un simple *extra talent*. ¡No era lo mismo, claro que no!... La discusión hizose interminable, hasta que convinieron, inflexibles, en cederle seiscientos dólares semanarios. (36-8).

Si hubiera que atribuir una «moral» a este episodio podría afirmarse que se resume en la siguiente sentencia: para esta máquina de sueños, partera de celebridades e ilusiones, en rigor *nadie es alguien*, todos los sujetos pueden ser intercambiados, reemplazados, sustituidos. Es claro que la lógica inherente a esta maquinaria hace que no todos los *nadie* valgan lo mismo, que unos valgan más y otros menos según las circunstancias. De todas formas, algo es seguro: para los empresarios, cuanto menos cueste cambiar a un *nadie* por otro, mejor; y cuanto más *nadie* se es, más barato resulta el reemplazo.

Del otro lado de la pantalla, en la «vida real», la ilusión consoladora de Granados, su necesidad de ser alguien en algún sitio, terminará estrellándose poco más tarde contra la ilusiones de la *girl* Hazel Van Buren, en quien deposita equivocadamente sus frustrados «deseos de individualización». En efecto, mientras la situación se complica mucho para el mexicano, que debe interpretar cada día más, dentro y fuera de los *sets*, su personaje; que debe cargar cada día más horas con su máscara a cuestas para satisfacer a los editores publicitarios (y cuya farsa, en una vuelta de tuerca suplementaria, es descubierta por la coprotagonista del filme al rodar una escena amorosa con Federico); mientras tales complicaciones se acumulan, pues, Granados se consuela pensando que al menos para su *girl*, él es él y no el otro, que quizá «la clave de su felicidad» resida en «revelarle el misterio a Hazel». Pero la esperanza se derrumba de inmediato: «¿Y si Hazel se enamoraba más de su Henri Le Goffic que de su propio yo actual? Son tan raras las mujeres...» (40). Es innecesario decir que del

dicho al hecho no hay más que un paso, que Hazel se siente cada vez más atraída por la imagen del astro y, *flapper* al fin y al cabo, no deja de aprovechar una oportunidad que se le presenta en Sunset Boulevard para acercarse a Le Goffic/Granados, «clavarle insolentemente sus ojos azules», «obsequiarle una canalla sonrisa insinuante» y, no mucho después, remitirle una carta intentando concertar una cita.

Como si semejante embrollo no bastase, Granados recibe un último golpe de gracia al ser informado de que su madre se encuentra enferma de gravedad, lo cual lo impulsa a exigir el pago total del contrato para enviar el dinero a México y luego... suicidarse, tan intolerable se ha tornado su doble (nula) vida. A lo largo de este proceso, los sentimientos de Granados por Ferrati (vanidad satisfecha y sueldo quintuplicado) cambian de color. Primero prevalece el encono, dando lugar a recriminaciones hábilmente retrucadas por el argentino:

-Egoísta y mal amigo!... No has tenido empacho en matarme, en hacerme perder mi propio espíritu, con tal de ganar dólares... Ferrati, dándole palmaditas en la espalda, explicó: -Cálmate, Federico. Yo te he dado la fortuna, como si la hubiera lazado en la pampa para traértela amarradita. Tenés dinero, gloria, en fin, todo lo que puede ambicionarse. ¿Qué no eres ya Federico Granados sino Henri Le Goffic? Qué babosada, pues... Si lo mismito es una cosa que otra, tonto. Al fin nadie sabe lo que seremos mañana, en la tumba ¿qué importa, pues, ser otra cosa en vida? (40).

Poco después, en el ápice de la desesperación, Ferrati se torna para Granados una mezcla de albacea, confesor y consejero:

Ferrati, quiero hablarte muy seriamente. Necesito pedirte un verdadero favor de amigo. Me voy a matar y quiero que cumplas mis últimos deseos...
-¡Me voy a matar porque he sido burlado estúpidamente por esa... mujer que tú conoces, en quien he puesto mi vida real, mi vida auténtica...!

Granados bajó el rostro, anonadado, deshecho, mientras Ferrati, con una elocuencia torrencial que hacía mover sus largos brazos como aspas de molino, hablaba largamente. ¡Las mujeres no valían la pena... pura macana, compadre! ¿Matarse por una?... Eso era tanto como confesar la derrota de Federico Granados ante Henri Le Goffic. Apenas una estúpida manera de concederle la satisfacción de una carcajada de ultratumba. ¡No, señor! ... Debía arrojar a patadas a la *flapper* y luego era menester que luchara contra sí mismo hasta lograr que Henri Le Goffic fuese inferior a Federico Granados. Simple lucha espiritual que terminaría, a la postre, con el *knock-out* del intruso. ¿Y qué lograba con el suicidio? Desaparecer del mundo en los precisos instantes en que iba a ser millonario. Porque -como dijera en otra ocasión- lo mismo resultaba ser una cosa que otra, si a la larga, a la hora de la muerte, habríamos de transformarnos en una forma definitiva. Al matarse, pues, iba a ser otro, quién sabe qué, gusano, flor, árbol o musgo. (45).

En pasajes como éste, el discurso de Ferrati deviene una mezcla de pragmatismo, picardía criolla y «filosofía» existencial. Si en este juego nadie es alguien; si *lo mismo resulta ser una cosa que la otra* porque la identidad de todos ha sido alienada y/o es una vana ilusión -hecho que la muerte corrobora de modo drástico-, mejor ser otro en vida y millonario. Disuadido de apresurar «la transformación definitiva», de tornarse gusano o musgo, Granados termina por aceptar los consejos de Ferrati:

Federico Granados dejaba Los Ángeles a sus espaldas... Insensiblemente, llevóse la diestra a la bolsa del saco. Palpó sus billetes, canjeados a toda prisa y el simple tacto de aquellos miles de dólares infundiéronle una tranquila seguridad del porvenir. México, su México, era muy grande. Algo había de hacer en su tierra, sin necesidad de cambiarse el rostro o de cambiarse el alma... Y por primera vez al cabo de varios meses, Federico Granados tuvo la sensación exacta, intuitiva, de que había muerto el señor Le Goffic. (49).

Entre la ida y la vuelta, los pesos y las medidas se han alterado: a la ida, «quinientos dólares en el bolsillo» y «un capital de ilusiones»; a la vuelta, algunos miles de dólares capaces de infundir cierta confianza en el futuro, pero ninguna ilusión con respecto a la máquina de sueños. En este segundo viaje, que revisita en la ficción el primer viaje del cronista, el margen se vuelve centro y la escritura cambia de foco. En primer plano están los «pobres diablos» que van y vienen de México a Los Ángeles.

Bibliografía

- Almoína, Helena org. (1960; 1980). *Notas para una historia del cine mexicano (1896-1924)*. México: Fimoteca UNAM. Vols I e II.
- Gárate, Miriam V. (2008). «Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo». *Revista Literatura e Sociedade* (USP), Nº 10, 170-183.
- _____ (2008). «Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX». *Revista Alea*. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, UFRJ, vol 10, Nº 2, julio/diciembre, en prensa.
- _____ (2008). «Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope». *Revista Aletria*, FALE/UFMG, vol 18, julio/diciembre.
- González Casanova, Manuel; org. (2003). *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: FCE.
- _____ (1995). *Los escritores mexicanos y los inicios del cine. 1896-1907*. México DF/ Culiacán: UNAM/El Colegio de Sinaola.
- Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo; Flores Carlos (2002). *Anales del cine de México 1895-1911*, 7 vols. México: Ediciones Eón;Voyeur.
- Noriega Hope, Carlos (1921). *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro*. México: Andrés Botas e hijo.
- _____ (1923). *La inútil curiosidad*. México: Talleres de El Universal Ilustrado.

- _____ (s/f). *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. México/Puebla: INBA/Premia editores.
- Mahuerhofer, Hugo (1949). «A psicología da experiência cinematográfica» (traducción de *Psychology of filme experience* (1966). In Xavier, Ismail org. (1986); *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 375-380.
- Miquel, Ángel; org. (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Univ. de Guadalajara.
- _____ (1996). *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine*. México: UPN.
- _____ (1996). *Por las pantallas. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Quiroga, Horacio (1996). «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (1921); «El vampiro» (1927). *Todos los cuentos*. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos, ALLCA XX.
- Reyes de los, Aurelio (1981). *Cine y sociedad en México (1896-1930). Vivir de sueños. (1896-1920)*. vol I. México: UNAM.
- _____ (1993). *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México (1920-1924)*. Vol II. México: UNAM.
- Rosset, Clément (2001). *Propos sur le cinéma*. Paris: Presse Universitaire Française.
- Torres Bodet, Jaume (1986). *La cinta de plata. Crónica cinematográfica* (Schneider, Luis; org.). México: UNAM.
- Sotomayor, José Martínez (1935). *Estrella doble*. In *Trama de Vientos. Cuentos y relatos completos*, vol I. México: Colección Biblioteca, 1987, 210-23.
- Wiese, María (1929). «El hombre que se parecía a Adolfo Menjou». *Amauta*, N° 28, 41-7.

Pasajeros imperiales¹

Gabriela Tineo

Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

Al grito de Atención! todos los soldados alinearon rígidamente sus talones, excepto unos pocos y pobres compañeros quienes débiles y sofocados por el derramamiento del calor del sol impío, estaban debajo de la sombra de las paredes. Los reporteros movieron sus cuellos en anhelante expectativa y el click obturador de sus cámaras pudo ser oído desde todos los puntos de elevación. (1899: 5).

Son las palabras con que William Dinwiddie, cronista y fotógrafo corresponsal del *Herald* y colaborador de *Harper's Weekly* de Nueva York,² registra el instante que precede al acto de entrega de Puerto Rico en 1898 cuando, en virtud del Tratado de París que puso fin a la Guerra Hispanoamericana, la isla deja de ser colonia española para convertirse en territorio de los Estados Unidos. Junto a Dinwiddie, cientos de fotógrafos, cronistas y científicos estadounidenses cruzan el Atlántico para reseñar el acontecimiento y fijan -en calidad de expertos calificados- los primeros trazos de la menor de las Antillas Mayores desde la nueva mirada imperial. Una toma en particular se multiplica en gran escala: colocado detrás de la aglomeración, a la altura de la línea horizontal que atraviesa la escena, el ojo de la cámara engrandece, ganándole espacio a la uniformidad del ejército y el pueblo vistos desde las espaldas, la imponente del edificio público en la Plaza del Viejo San Juan, en cuya parte más alta ondea la bandera multiestrellada (imagen 1). Ese instante congelado pone en circulación las primeras imágenes de Puerto Rico en la escena pública internacional; momento fundante de un nuevo orden a

¹ Otra versión de este ensayo se publicó en *Orbis Tertius*, 2007, XII (13) con el título «Imágenes de entresiglos». Aquí acentúo el análisis de la figura de los viajeros, las constantes posibles de identificar en las publicaciones del cambio de siglo y su contexto de producción, y expando y renuevo la lectura de algunas fotografías.

² Enviado por Harper & Brother's, Dinwiddie recorrió la isla durante los meses que siguieron a la invasión con el cometido de relevar las potencialidades económicas que podían resultar atrayentes a la inversión de empresarios estadounidenses o de otras latitudes.

partir del cual habrá de precipitarse un vastísimo repertorio de publicaciones destinadas no sólo a reproducir la adhesión de los isleños al cambio de mando.³ Las fotografías y crónicas que las pueblan tallan a fuego las señas de la isla y su gente, dotándolas de visibilidad y sustancia ante la mirada y las mentalidades de lectores apetentes de información y consumo.⁴ Pero hay más. Fieles transmisoras de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación de todo un grupo (Bourdieu, 1979), esas imágenes iconográficas y verbales promueven, por el reverso de su pretensión de objetividad, el sentido vindicador de libertades nunca ejercidas con que intentaba presentarse ante el mundo el programa expansionista y colonizador.

No se trata, pues, de imágenes que retienen escenas de un tiempo ido y que, observadas desde el presente, servirían para evocar un pasado, un «particular absoluto» detenido y conjurado por la cámara (Ríos Ávila, 1996) o la palabra. Se trata de textos cuyo peso en la historia cultural puertorriqueña aún sigue afirmándolos como objetos susceptibles de nuevos asedios. Es que por su amarre a los umbrales del proceso de construcción identitaria renovado con el siglo, por oficiar de documentos que sellaron la sumisión al nuevo amo, pero, sobre todo, por encarnar y encarnarse en los orígenes de una nación que ha recorrido el siglo XX y entrado en el que hoy transcurre sin haber resuelto políticamente su autonomía, las fotografías y los relatos del 98 continúan irradiando significados alternos de los que les infun-

³ Tal comportamiento generalizado responde a la expectativa y la esperanza con que el pueblo puertorriqueño vislumbró la posibilidad de acceder gradualmente a la autonomía, tras siglos de sujeción a una metrópoli sorda a sus reclamos, remisa a concederle derechos conducentes a la autodeterminación. «Las ilusiones iniciales fueron flor de un día», afirma Castro Arroyo (2002: 20), condensando en la expresión el desencanto que sobrevino a las políticas ejercidas por el imperio para someter implacablemente todos los órdenes de la vida de la colonia.

⁴ Algunas publicaciones, en especial los álbumes y relatos ilustrados, responden a la demanda hedonista e informativa, en el contexto de las nuevas reglas del mercado de la información generadas por la incipiente cultura de masas, y contaban con un caudal importante de suscriptores.

dieron sus hacedores e intérpretes primeros. Enhebrados por el denominador común que habilita leer en encadenamiento (Barthes, 1986)⁵ sus relieves más prominentes, rezuman la virulencia de un vínculo nacido y perpetuado -de manera más o menos desembozada- a través de la violencia y persisten en abonar el espesor de un campo de sentidos que al tiempo de volverse cada vez más vasto y complejo con el correr del tiempo fue consolidándose como fuente propiciatoria de embestidas críticas de claras intenciones revisionistas, en especial desde el discurso histórico y literario de las últimas décadas del siglo XX.

En *El arte de bregar*, Arcadio Díaz Quiñones afirma a propósito de las interpretaciones de las primeras imágenes isleñas: «...apenas se ha reflexionado sobre la importancia de los saberes inscritos en las fotografías coloniales del 98 [...] Quizás hoy habría que reflexionar sobre lo que esa mirada externa significó para el posterior autorreconocimiento y autorrepresentación de las viejas y nuevas colonias» (2000: 225-226). Porque incita a repensar la contienda donde se siguen disputando las valoraciones acerca del momento más corrosivo del quiebre finisecular⁶ y, en particular, porque me atrae la descompresión de fronteras epocales a través de la cual sacude la fijeza de las imágenes y estimula su relectura desde el presente, me valgo de las palabras del puertorriqueño para examinar una serie de fotos y pasajes de crónicas, una de cuyas propiedades sustanciales radica en su capacidad de activar, cada vez que se la visite, aquella «guerra simbólica [que] empezó en torno al 98, pero no ha cesado aún» (2000: 227).⁷

⁵ Apunta Barthes: «...una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia [...]; el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento» (1972: 21).

⁶ Dicho de modo resumido, me refiero al horizonte que desgarrar la invasión entre interpretaciones que orbitan en torno del estigma del trauma o la salvación, el ultraje o el rescate.

⁷ Agradezco a Juan Gelpí el envío desde Puerto Rico de fuentes primarias, trabajos monográficos, ensayos y publicaciones especiales sobre el 98 a partir de los cuales armé un voluminoso corpus, que analicé en otros lugares y aquí

1. Los poderes de la mirada imperial

La diferencia entre los «conquistadores» y los «conquistados» (Dinwiddie) funciona como supuesto argumentativo de las crónicas y condición articuladora del vínculo entre el fotógrafo y el sujeto/objeto retratado. Sobre la base de la creencia de ser el pueblo elegido por la Divina Providencia, la supremacía racial y el desbalanceo cultural, económico y social,⁸ los viajeros anotan con insistencia su extrañamiento ante lo diverso: «Podría alguien ir a Puerto Rico para una experiencia nueva -afirma Gardner Robinson- y vería escenas nada familiares en un país extranjero» (1899: 181). La percepción de lo distinto o inhabitual, lexicalmente connotada por la recurrencia a términos suscriptos al campo semántico de lo inusitado o lo repulsivo, suministra mucho más que uno de los dispositivos claves en la representación de los sujetos coloniales. En simultaneidad con el gesto que los predica como «quienes hablan una lengua alienada» y «han vivido adiestrados en un sistema monárquico por centurias» (Dinwiddie, 1899: 145), enfermos de primitivismo, «anhelantes y dispuestos a adoptar las maneras y costumbres americanas» (Marian, 1901: 35), se delinea otro gesto, el que tiende a la autorrepresentación. Dicho en otros términos: en el proceso que busca poner bajo

reduzco. Soy deudora muy especialmente de Arcadio Díaz Quiñones (2000) y Libia González (1998), cuyas selecciones fotográficas y lecturas animaron las mías. Cito las crónicas en el cuerpo del trabajo, ajustándome a las referencias de las fuentes originales consignadas en los respectivos estudios. Las traducciones son mías.

⁸ Me refiero al «Destino Manifiesto» como condición privativa de los Estados Unidos y al entrelazamiento de su ideario con el darwinismo social de Spencer, de vasta influencia en los sectores cultos y en la élite intelectual y política. Ambas corrientes, en sintonía con la reafirmación de la Doctrina Monroe, resultan fuerzas de indudable efecto sobre las decisiones tomadas durante la administración McKinley, dirigidas a anexionar a la Unión tierras percibidas como «yerros salvajes», según la definición dada por el senador Beveridge (1984: 21). Los argumentos que sustentan la intervención en la guerra de Cuba contra España y la urgencia por ensanchar las fronteras como estrategia para superar la crisis desatada a raíz del confinamiento territorial y el plus de capital imposible de absorber por la economía interna deben ser sopesados en relación con el sistema de creencias dominante, donde una oportunidad

control lo desconocido, asir y sistematizar lo diferente del «ellos» (los puertorriqueños) va modelándose la imagen de un «nosotros» (los norteamericanos) cuyo vigor, validez y superioridad oficializan de meridianos detectores de antagonías.

Exteriormente identificado con el poder pues solía vestir el uniforme militar, el fotógrafo-cronista se arroga el privilegio de ser la figura autorizada para dar testimonio sobre una realidad ignota y de calibrar -en flexión potencial, predictiva y desde su vivencia *in situ*- las impresiones que, da por seguro, suscitaría aquella realidad en el lector -«el hombre medio americano» (Gardner Robinson, 1899: 145)- a quien cree representar y por el cual parece ver, pensar, sentir. Su facultad de intérprete no admite tonos dubitativos, se fortalece en la construcción de imágenes cuya dinámica de base -la comparación- aunque no asome en la superficie lingüística o visual, late y se encarna en variadísimas modulaciones, volviendo tangibles los términos que litigan en su estructura profunda: el atraso y el progreso. La convicción de estar llevando a cabo una misión altruista, de ser parte de una cruzada filantrópica encuentra en la disposición y las ansias de cambio de sujetos percibidos como entidades desnortadas, el campo propicio para afianzar la excepcionalidad de su país de procedencia. En el concierto de las naciones americanas, por «derecho natural» y llamado Divino, la gran nación cumplía con sus deberes en beneficio del género humano: dilatar sus fronteras para abrazar y revertir el desquicio de comunidades sumidas en el pasado, necesitadas de evangelio, tutelaje y regeneración.⁹

histórica privilegiada se ofrecía a la República: la de cumplir con una misión humanitaria, en salvaguarda de pueblos inferiores, débiles, incapaces de autogobernarse.

⁹ El discurso político e intelectual donde se permea la doctrina del Destino Manifiesto llega a grados apoteósicos para enaltecer el espíritu nacionalista y traducir la envergadura de la causa redentora a través de la cual los Estados Unidos justifican su agresiva política exterior. Una retórica saturada de superlativos, de flexiones hiperbólicas que glorifican las prácticas expansivas, la superioridad racial anglosajona y el mesianismo lidera los pronunciamientos de militares, estadistas y representantes de la iglesia en los debates del Senado y el Congreso norteamericanos. El ensayo de Rodríguez recopila

Tras la destinación múltiple y simultánea que las homóloga, es decir, más allá de que en función de su encuadre en órganos de edición y difusión de gran alcance y de manera preeminente, las publicaciones evidencian su propósito por acreditar el avance expansionista y presentar la isla ante un público amplio y generalizado, el énfasis en el señalamiento de determinados aspectos permite identificar un variado elenco de destinatarios. Tonos, ritmos, registros, lexemas, indicadores de subjetividad individual o social, deixis espaciotemporales, en suma, un arsenal de estrategias discursivas apuntan en inequívocas direcciones e interpelan a lectores precisos. Ante ellos y en ajuste con la selección y el ángulo capaz de satisfacer expectativas disímiles, la miseria, la riqueza, la fealdad, las dolencias, la belleza, las señales del lugar edénico, la exuberancia del trópico o la sensualidad se iluminan u opacan para rubricar representaciones descarnadas o estetizantes. En alianza, escenas globalizadoras o de precisa circunscripción, grupos humanos en perspectiva distante o rostros y cuerpos en primeros planos, paisajes rurales o urbanos, multicolorido o blanco y negro constituyen elecciones empeñadas en lograr ciertos efectos, consustancialmente ligados a la intencionalidad impuesta o no por la palabra.¹⁰ En el monta-

tramos ejemplares de estos discursos. Me detuve en ellos y los entramé con la lectura de algunas imágenes en «A través de la mirada del imperio: Puerto Rico», ponencia ilustrada con filminas de fotografías.

¹⁰ Desde sus mismos nombres o probables marcos de clasificación, las publicaciones prefiguran a sus lectores explícitos o encubiertos, anticipan un perfil isleño y la acción que persiguen. Informes y Censos, textualidades oficiales destinadas fundamentalmente a esferas del poder, documentan lo hallado con todas las garantías proporcionadas por el recuento (cifras, estadísticas, porcentajes) y el relevo (repertorios de cultivos, obras públicas, medios de producción). Las Guías Turísticas y Directorios Comerciales son proyectos editoriales pensados para seducir a viajeros e inversionistas, a partir de escenas insinuantes de las posibilidades de disfrute, exploración y explotación reservadas para quienes se animaran a emprender el viaje transatlántico, aventura que prometía el goce de nuevas experiencias o la obtención de ganancias. Los relatos y libros de viajes de corresponsales y militares, testigos o protagonistas de los hechos, al tiempo de ofrecerse como escaparates del sistema vetusto que regulaba la vida isleña, exaltaron la épica de la guerra y la invasión. Tal diversidad, sin embargo, no oblitera el

je, las ilustraciones y, muy especialmente, las fotografías se enlazan de modo indisoluble con la voluntad harto reiterada de transparentar los pliegues «originales y exactos de los rasgos más interesantes de la isla» (3).¹¹ Alimentan, desde su inherente ficción de objetividad, una imaginería sobre Puerto Rico que se anuncia desafectada de ambigüedades o embelecados. Pretenden ser respaldo y huella de lo que ha tenido lugar una sola vez, como dijera Barthes (1976), de lo que el cronista-fotógrafo realmente vio:

En las exquisitas fotografías de las escenas encarnadas en este trabajo no hay espacio para la imprecisión del azar o las fantasías inciertas de la imaginación del artista. La cámara no puede ser sino franca y verídica [...] Es la vida real transferida a la página impresa [...] [C]uando miramos estas fotografías pintadas por la luz inequívoca del sol y transferidas mediante el mismo proceso a la página perfectamente impresa, sabemos y sentimos que estamos mirando el alma de la naturaleza y que podemos ver la réplica exacta de los objetos retratados. (1899: 5-6).

El pronunciamiento de Wheeler en el prefacio a *Our Islands and Their People* ancla firme en el analogon fotográfico. Subraya la facultad de réplica, cautivante de «esencia» que asigna a las imágenes en el monumental libro editado por Bryan.¹² Los argumentos sobre su fidelidad a lo real las transforman en reaseguro visual de la crónica y eluden el espectro de variables que intervienen en el ceremonial fotográfico. Examinados hoy, independientemente de nuestra efectiva lectura de las imágenes o

reconocimiento de la naturaleza porosa de estas publicaciones; en ellas circula información geopolítica, comercial, turística, datos de documentos oficiales, citas de fuentes históricas, pasajes de crónicas de guerra.

¹¹ En *The Importers and Exporters*.

¹² *Our Islands and Their People, As Seen with Camera and Pencil* (1899) es una obra en dos tomos, escrita por José de Olivares y editada por William Bryan, una de las producciones más voluminosas y leídas de la época.

en grado mucho más ostensible si desplegamos la mirada sobre ellas intentando reponer los alcances que les fueron otorgados, los argumentos de transparencia y plenitud analógica se debilitan del mismo modo que se debilitan las aspiraciones de neutralidad que destilan las crónicas. Al amparo de la estadística y el valor documental de la foto, el viajero se afana en cancelar todo margen para el cuestionamiento. La autoridad que le confería su procedencia de la civilización, reforzada por el poder testimonial de su mirada, operó de manera efectiva sobre la construcción del referente, atrapando sus contrastes, iluminando sus bondades y miserias. Es indudable que como piezas de un engranaje digitado desde la metrópoli tanto las crónicas como los relatos ilustrados y la descomunal serie de fotografías que persistieron en desgarrar las claves definitivas de una isla librada a la barbarie y la degeneración son deudoras y robustecen -de modo palmario o sutil- el sentido mesiánico del que se reviste el acto de apropiación. Sin embargo, adelanté, si desde una perspectiva de conjunto, tal sentido, entre otros, familiariza las publicaciones del cambio de siglo, el reparo en las constantes en torno de las cuales gravitan tras el anhelo compartido de codificar Puerto Rico ofrece atajos alternativos de desbroce y explanación. Me refiero a tres vectores sobre los cuales creo posible alinear tentativamente la multiplicidad de imágenes que proyectan estos textos: el que captura su naturaleza desbordante y paradisíaca y las riquezas inexploradas de su suelo o la belleza de su paisaje citadino, el que espectaculariza el poder, y el que recorta escenas de la vida cotidiana desde las cuales los designios de la Nación adquieren proporciones extraordinarias.¹³ Me interesa explorar aquí este último vector a partir de un corpus que aquilata la pugna entre el pasado y el porvenir y labra un Puerto Rico atenazado entre las carencias y los excesos.

2. Las tramas que se repiten

¹³ En «Foto-grafías liminares» me ocupé del primer vector desde un enfoque interesado en cotejar algunas imágenes del primer 98 y las aparecidas en dos periódicos de la isla al conmemorarse el centenario de la invasión. A partir del deslinde entre aquellas que la mostraban como «olla podrida» (1899: 27),

Hombres, mujeres y niños aparecen desparramados sobre un telón de fondo de viviendas y palmeras (imagen 2). Si desde el exterior, el bohío delata la precariedad de su arquitectura sostenida sobre pencas de palmas, la captación visual del cronista entra y sale de su interior sin hallar asidero en señales que no se reduzcan a lo elemental:

Las paredes están empapeladas, no con decoraciones pero sí con utensilios de comida hechos corrientemente de calabazas. La comida se hace afuera de las casas [...] sobre una lámina de acero o en una pequeña cacerola y los alimentos son servidos en calabazas almacenadas y comidos con cucharas de calabazas. (Dinwiddie, 1899: 160-162).

Acaso irónica, la imagen que abre la secuencia despliega la mirada imbuida de esteticismo con que el observador se posiciona frente a un tipo de ornamentación basada en la funcionalidad de la vida cotidiana. Procedente del epítome del mundo moderno y civilizado, Nueva York, espectador y protagonista de una época sacudida por el cambio, dominada por la racionalización, el progreso tecnológico y la movilidad social,¹⁴ pondera como

en palabras de Gardner Robinson, y las que la hacían visible, según el senador Cabot Lodge, como «la más oriental y bella de la Antillas Mayores» (1899: 168), examiné la urdimbre diseñada por estas últimas, donde la exacerbación de sus cualidades edénicas pretendía atemperar -cuando no silenciar- la violencia de la ocupación en el primer 98 y la continuidad del sometimiento un siglo después. Respecto de las imágenes que espectacularizan el poder pienso en aquellas que registran el avance de las tropas de ocupación, los actos oficiales de entrega (repetidos en varios pueblos de la isla), los conmemorativos de los primeros aniversarios del traspaso de dominación, los rituales festivos cívico-militares o las panorámicas de la Cruz Roja, donde flamean banderas estadounidenses de grandes proporciones. Emparentadas por el afán de poner en circulación los emblemas del poder y cristalizar un nuevo modelo de sociabilidad basado en la convivencia democrática y fraternal entre invasores e invadidos, a través de escenas donde aparecen mezclados en tomas distantes de conjunto o cercanas y simuladoras de espontaneidad y diálogos imaginados, ellas sugieren, enérgicamente, desde su valor exhibitivo (Benjamin, 1989b), el advenimiento de un tiempo de bienaventuranza, que clausura el pasado y hace visible flamantes lealtades, alianzas y filiaciones. El

falta de sentido estético lo que es fiel signo del modo de vida propio de la ruralía. Lo que el viajero juzga como saturación de elementos culinarios se modeliza en la reiterada inscripción del nombre del fruto y cristaliza, a través del encastre de la técnica del realismo con la valoración, una de las dimensiones discursivas más fertilizadas en las crónicas: la retórica de la depreciación (Thompson Womacks, 1996).

Más allá de su radical diferencia respecto de las casas campesinas en virtud de su repertorio mobiliario y decorativo, los hogares de las clases acomodadas, citadinas, no escapan absolutamente de la descalificación. La recorrida por sus interiores recobra la falta de concierto estético mediante el realce del componente descriptivo. «La decoración incongruente es vista en todas las casas» (1899: 178), asevera Dinwiddie, combinando la impronta referencial del género con la subjetividad perturbada: «la precisión matemática con que todos los muebles están ubicados despierta una impresión de horror» (178). Cuando Gardner Robinson señala que «[l]os hogares puertorriqueños impactan al visitante americano como desnudos e inartísticos» (1899: 196), que «duermen en aquello que el americano medio vería como una cajita sin aire, para evitar ser más perversos» (182), cuando Hamm apunta que «los baños son excepcionalmente raros y las bañeras son consideradas como un síntoma de la locura anglosajona» y que «los lectores no se extrañarán de la rareza y ausen-

estudio de estas imágenes se enriquecería con el de los pronunciamientos de los políticos locales pero, sobre todo, con los aparecidos en la prensa de la isla (donde se sacralizaban los tiempos augurales abiertos por el nuevo régimen) y de los Estados Unidos -igualmente sacralizadores aunque, allí, de su misión libertaria y benefactora. Sin lugar a dudas, las reflexiones tempranas (de las segunda y tercera década del siglo XX) de Benjamin (1989a y b) y Kracauer (2008) y las posteriores de Barthes (1976) iluminarían el análisis de las implicaciones de la instrumentalización política de las nuevas tecnologías en el 98 puertorriqueño, los modos en que se imbricaron poder, imagen y reproductibilidad técnica.

¹⁴ Para explorar con mayor detenimiento el lugar prominente de los Estados Unidos como espacio moderno por excelencia, resulta indispensable el estudio de Ramos (1989).

cia de jabón especialmente en las áreas rurales» (1899: 89),¹⁵ comparten con Dinwiddie el esfuerzo por legitimar su condición de figura mediadora en la desigualdad. Dejar testimonio de la conmoción suscitada por la ausencia de refinamiento, higiene y condiciones humanas mínimas de habitabilidad en los espacios domésticos acentúa el desequilibrio entre la posesión y la carencia, entre el mundo del orden, saludable y bello al que se pertenece y el mundo caótico, enfermo y desprovisto de sensibilidad y principios estéticos del cual se es espectador. El registro de aquel sacudimiento, asido a la proliferación de verbos y adjetivos asociados con la idea de engendramiento, repulsión, extrañeza o falta no se reduce, pues, a los alcances de su impacto en la dimensión que el corresponsal de Harper & Brothers designa «el interior estético» (Dinwiddie, 1899: 28). Tampoco al fortalecimiento del imperativo referencial del género. En el recurso a la comparación se concatena y mezcla con el gesto que descalifica el mundo «visto» y «representado» desde la óptica del progreso, el confort, el gusto por los bienes suntuarios, los avances tecnológicos, la tendencia cientificista de la época.

Ya como telón de fondo o al pie de desbordantes vegetaciones que los abrazan y de las cuales brotan como una prolongación o solitarios sobre una geografía casi yerma (imagen 3), los bohíos ganan protagonismo sobre otras edificaciones del interior isleño¹⁶ y aquilatan la óptica interesada en ratificarse como única alternativa de un futuro promisorio. Aunque prescindan de descripciones complementarias, las fotografías delatan las pretensiones de quien administra la distancia relativa de los elementos en la escena. El ajuste del campo de la visión que coloca los bohíos en primer plano no sólo los convierte en correlatos visuales de la asfixia, la oscuridad y la estrechez verbalizadas con recurrencia en pasajes donde resuenan los discursos «higienizadores» de la época;¹⁷ también documenta su fragilidad y activa su

¹⁵ Margherita Hamm fue una de las fotógrafas y periodistas de mayor renombre. Coautora de dos álbumes sobre el 98 en Cuba y Puerto Rico.

¹⁶ Por ejemplo, las vinculadas con el sistema económico y productivo: haciendas e ingenios.

condición desechable. Igualmente propensas a la erradicación por obra del «sentido suplementario» (Barthes, 1986), despuntan y se multiplican otras imágenes: peleas de gallos, medios de transporte rudimentarios, instrumentos rústicos del trabajo agrícola, el garrote vil, bueyes acarreado agua (imagen 4), figuras de vendedores ambulantes (imagen 5) y animosos mercados (imagen 6).¹⁸ Tras la pátina del imaginario *picturesque* que aventan para satisfacer la demanda de lectores deseosos de novedad y exotismo, ellas fecundan otros pliegues del atraso en la colonia: detentan la vigencia de prácticas y modos arcaicos de comercialización y, con ellos, las ventajas del progreso y la perentoriedad del proyecto civilizador.

En el horizonte de las demasías, de los excesos urgidos de control, el ritual alimentario se escenifica: «El menú es artificial, de viandas sorprendentes y de platos parecidos que se suceden, van detrás de una secuencia no convencional en su procepción sobre la mesa.» (1899: 151). Así como la incongruencia en la decoración lo impacta al punto de suscitarle «una impresión de horror», aquí la crispación de Dinwiddie se apresura ante «una ceremonia gastronómica irritante» (151) por la disposición inapropiada y el carácter antinatural de los alimentos. El uso del presente, de verbos y sustantivos indicadores de avance y ordenamiento confiere movilidad a la escena y la torna dinámica sin concierto por impulso del calificativo que instala, desde la negación, la rutina normada y conveniente de la dieta del observador. Citando a Revel, Schavelzon recuerda que «ninguna gastronomía es inocente», responde «a una realidad social, a la historia de una sociedad determinada en un momento determinado» y aun «la

¹⁷ Hablo de la obsesión por la limpieza que rige las instituciones políticas y pedagógicas a lo largo del siglo XIX. Aseo que tanto en su expresión pragmática como metafórica tiende a sanear el cuerpo civil de sus impurezas, corregir las conductas que atentan contra la prosecución del modelo civilizador, erradicar las «desvíos» que obstaculizan el proceso de consolidación de las naciones.

¹⁸ Las estampas de vendedores callejeros se propagan en los álbumes. Pequeños mercaderes de carbón, pan, plátanos y otros comestibles posan en compostura oferente, servicial y hasta grácil por la vitalidad de las tomas en movimiento.

elección de los alimentos y su forma de preparación es también respuesta a una historia» (2002). Nada más lejos de esta perspectiva que la asumida por el viajero a la hora de informar sobre los platos habituales en las mesas isleñas. Su mirada se tiende oblicuamente sobre ellos sin reparar en las variables históricas y sociales ni en los productos naturales del suelo tropical que consolidaron hábitos de alimentación, modos de cocción y sazónamiento. Fiel a la observancia de sus hábitos, con la piel adaptada a la oscilación entre el estío y la nieve, y con su estómago acostumbrado a la dieta balanceada por esas variaciones, agudiza la visión y se encamina hacia reflexiones comprometidas con la implementación de medidas para atemperar las consecuencias del desbarajuste alimentario: «El efecto desastroso de la dieta de carnes en climas tropicales deberá ser espaciada por los médicos expertos...» (151). Ante la ausencia de un orden establecido y enfrentado en la privacidad de su oficio con sus anhelos de representatividad, el cronista no duda en adaptarse a reacomodaciones. La información, que en flujo de la emergente industria cultural se había convertido en una nueva mercancía, se somete al dominio del componente programático. El desliz de la descripción a la contundencia aseverativa que repone «el efecto desastroso» de «combinaciones de tocino, jamón, riñón, carne de vaca y pollo» (151) traza el pasaje de la mirada contemplativa a la suspicacia de quien se configura como sujeto facultado para proponer, con énfasis imperativo, políticas de saneamiento. De manera intrínseca relacionado con la modalidad del poder, el sentido programático se aparta de la descripción y desoculta el interés del viajero por convertir su discurso en sitio repositorio de saberes, deberes y poderes.¹⁹ Así, hasta la flexión descriptiva más aséptica en su corteza y su aliado en el propósito de abastecer el horizonte de expectativas del lector finisecular -el impulso di-

¹⁹ Recurro a las categorías de «órdenes» y «componentes» que en el campo del análisis lingüístico, específicamente para el examen del discurso político, permiten estudiar su performatividad. Atiendo los componentes descriptivos, didácticos, prescriptivos y programáticos, y sus órdenes de pertenencia y/o reenvío: el saber, el deber y el poder. Véase García Negroni-Zoppi Fontana (1992).

dáctico- operan incisivamente sobre el valor informativo de la crónica y rompen con los lindes de la funcionalidad icónica que le concede la preceptiva:

El siguiente es el menú de una comida ofrecida para dos Americanos por un hacendado rico:
Huevos fritos y dos pasteles de cereal frito. Godinga (sazonada con aceite y ajo). Maíz, carne cocinada sin jugo y dura, saborizada con ajo y aceite. Carne, cebolla y ajo fritos en aceite y servidos con él encima. Papa, dulce y a la irlandesa. Arroz y huevos revueltos. Jalea de guayaba en trozos rectangulares. Coco y azúcar negra. Manzanas y crema de queso. Café y Cigarrillos. Champagne. (Dinwiddie, 1899: 152).

El flujo acumulativo corre vertiginosamente bajo la autonomía de las once unidades. Cuantificadora de la diversidad, la sintaxis prescinde de formas verbales no obstante reponer el dinamismo de la ingesta. La disposición de los eslabones en el devenir enumerativo -de los huevos fritos al champagne- suma y aglomera compulsivamente el variado menú, exagerado en sazón, desarreglado por el amasijo. La mesa ofrecida a los americanos, sin dudas ventajosa en platos elaborados y exquisiteces sólo accesibles a las clases privilegiadas, no dista demasiado de las suculentas provisiones de las humildes casas campesinas. Cuando el viajero se pronuncia sobre la prodigalidad del ajo y el aceite o el volumen calórico, familiariza a «los nativos» en función del común y «pesado sustento» diario que los abastece, de su resistencia para «comer una cantidad de comida que descompondría al Americano medio, haciéndolo víctima de indigestión y remordimiento.» (153).

Los ojos de Bailey Ashford no se dirigen a la cámara.²⁰ El giro leve del rostro abre el radio de sus miradas y las proyecta hacia delante, esbozando un horizonte lejano, abierto. Las fotos

²⁰ Bailey Ashford llega a Puerto Rico en 1898 acompañando las tropas invasoras. Es quien funda la Escuela de Medicina Tropical de la Universidad de Puerto Rico y a quien se debe el descubrimiento de la uncinariasis (anemia tropical), hallazgo de resonancia internacional.

del coronel del cuerpo médico del Ejército de los Estados Unidos dejan entrever los vínculos entre ciencia y poder imperial, y nos introducen en la trama donde aquellos cuerpos agredidos por la inmoderación alimentaria segregan otras significaciones. Las investiduras y el andamiaje distancian; las poses y las miradas aproximan. En el interior del estudio, sobre una alfombra de arabescos y adelantado sobre un telón de naturaleza aireada y pedestales con adornos de flores que redoblan la verticalidad del encuadre, el coronel descontractura el porte marcial en su parada y ostenta el uniforme emblemático de una clase de guerra: la que se libra en el campo de batalla (imagen 7). En la escena de insinuante importe rembrandtiano, donde contraponen la profunda oscuridad y la luz que impacta sobre la blancura del guardapolvo y se derrama sobre la mesa de trabajo, las manos en reposo pero dispuestas al movimiento entre el instrumental patentizan otra clase de guerra: la que entabla el hombre de ciencia contra las enfermedades e impurezas de la especie humana (imagen 8).²¹ Las luchas por imponer el orden y preservar la salud que entrañan las fotografías de Ashford en sus roles de militar y de médico se emparentan en virtud de la efectiva alianza con que ambas contiendas entraron en la escena puertorriqueña. Las miradas recrean esa alianza. Buscan ser visionarias y lo logran al sortear el límite impuesto por la lente y sugerir futuridad. En el horizonte hacia el que se fugan esos ojos visionarios se entreveran las aspiraciones correctoras del imperio sobre los cuerpos doblemente estigmatizados por la enfermedad.

²¹ Quizás en estas imágenes sea posible reconocer la voluntad del fotógrafo por restaurar el «aura», esa «irrepetible aparición de una lejanía» (1989b: 6) que Benjamin identifica en los retratos tempranos, durante la primera década que sigue a la invención de la daguerrotipia, antes de que se desatara la vertiginosa reproducción técnica de la fotografía y el consecuente desvanecimiento de la experiencia aurática. La duración y la singularidad - atributos de las imágenes primeras- que, según Benjamin, los fotógrafos tratarán de recrear a partir de 1880, bien podrían alojarse aquí en la ornamentación y los pliegues del pantalón del militar (recordemos la referencia benjaminiana a la levita de Schelling) o en el contraste de luz y sombra, en el punto de apoyo y el gesto de las manos del médico, encabalgado entre la acción y la pasividad; en ambas imágenes, tal vez el efecto más durable descansa en las miradas.

El medio perfil acentúa la prominencia de las barriguitas negras. La suciedad y la pobreza las enmarcan y pronuncian su desamparo. La racionalidad epocal, apostada en los avances científicos (médicos y biológicos), atraviesa las fotografías de los niños con vientres hinchados y recalca el inaplazable deber de curar e higienizar. No son los niños de las ciudades; son los de la ruralía o sectores más desprotegidos. No son blancos sino negros o mulatos. No están vestidos; la desnudez interpela en tanto marca de indefensión. No están solos; en tantísimas fotos los amarran brazos de viajeros. Desprovistas de ropajes, sobresalientes sus panzas, descoyuntadas del entorno familiar y por ausencia del progenitor de sangre, las siluetas de los negritos y mulatos proliferan, densificando la orfandad -propia y de su comunidad. Sin embargo, la sonrisa distendida del fotógrafo que abandona su lugar detrás de la cámara para convertirse en protagonista compensa fugazmente la intemperie física y el vacío tutelar. Como padre figurado, Walter Townsend, corresponsal de *Our Island and their People*, ingresa en la escena y sujeta a los niños, en plano entero, con ademán posesivo y exhibicionista, casi en actitud de apropiación triunfal (imagen 9).²² Los pequeños cuerpos portan un doble excedente de significación: concentran las dolencias «reales», epidémicas o no, contra las que se instrumentan rígidas medidas de reversión, y la patología figurada, endémica, de un pueblo enfermo de infantilismo e indisciplina, ambas expuestas obsesivamente como rémoras heredadas de la colonización española.²³

²² Otras fotografías abonan y matizan esta actitud. Aludo a la salvación que exudan el plano largo, general, y la sintaxis de las panorámicas de la Cruz Roja. Por un lado, aquellas donde niños puertorriqueños son 'contenidos' por médicos, nurses y enfermeros que llegan en su auxilio; por otro, aquellas donde no aparece la infancia isleña sino la del imperio: reduplicando su blancura, niñas vestidas de enfermeras, algunas muy pequeñas, colman las escenas, posan sonrientes entremezcladas con sus mayores como partes del arsenal moderno que desembarca acompañando las fuerzas de ocupación. Son imágenes que, observadas en su composición interna o a partir de su eslabonamiento, empalman las infancias para extremar, a un tiempo, la diferencia abisal que las separa y la hermandad ilusoria que las aproxima y las proyecta hacia un mañana esperanzado.

La pose desperdiga a hombres, niños y mujeres (imagen 2). La perspectiva distante acentúa la fragmentación del grupo y destaca, casi en perfecto semicírculo, la ausencia de lazos parentales precisos, excepto el que sugiere la débil cercanía de las figuras que ocupan el centro. No es difícil inferir la intencionalidad del cronista a través de las elecciones, en apariencia técnicas, de las que se vale para disponer y apresar su objeto. El desparramo de sujetos inscribe una percepción cultural y una determinación ideológica (Trachtenberg, 1985) en la que el desdibujamiento de parentescos graba los cuerpos de otros sentidos: los que enfatizan lo pulsional. Aunque en algunas crónicas diferencia la conducta de los jíbaros y las jíbaras («podría decirse sin embargo que mientras los hombres son muy inmorales, las mujeres son muy morales, estructura debida a las consecuencias de sus condiciones existenciales», 1899: 83), la mirada impugnadora de Margaritha Hamm se focaliza con insistencia en la práctica del concubinato y no repara en distinciones genéricas cuando se pronuncia sobre el conjunto de los isleños:

Para un visitante americano esto es espantoso, como es sorprendente entrar en las casas de nativos y encontrar dos conjuntos de niños, uno blanco y el otro mulato, jugando juntos, viviendo juntos, cuidados por sus respectivas madres y siendo llamados por el mismo padre. (284).

La censura aplicada a la vida licenciosa se recrudece ante la profusión de niños en las casas campesinas (imagen 10).²⁴ Entonces asoman otra vez el espanto y la sorpresa, aquí mediante el engarce de la descripción con modulaciones propias del

²³ Se multiplican las fotografías de corresponsales rodeados de niños descalzos o aupando negritos desnudos. En otras, inconstantes en la pose e igualados por el atuendo -traje de chaqueta, sombrero y moño al cuello- en planos profundos miran la cámara a la vera de hombres, mujeres y niños de la ciudad desalineados o se mixturan con jíbaros en tomas cercanas cuyo encuadre y significantes los incrustan con eficacia en la pobreza isleña.

²⁴ Si bien los campesinos son estigmatizados por las carencias y los excesos de manera más rotunda, los sectores humildes de la ciudad también caen en la

relato sesgadas por el impulso moralizante.²⁵ La intervención de ciertos matices narrativos instaurados por formas verbales sugerentes de progresión y dilación temporal, y la aglomeración y el exceso que traen la repetición y el desequilibrio entre hombres y mujeres dotan de fuerza argumentativa el pasaje y subrayan atributos que atentan contra la mentalidad funcional de la cronista: la falta de uno de los valores asociados con los sistemas modernos de regulación social -el aprendizaje del control de la natalidad- y su consecuencia indeseada: el crecimiento indiscriminado del cuerpo social. El temor a la barbarie de sujetos carentes de racionalidad recae también en la sensualidad de la mujer campesina cuya desnudez oficia como centro obsesivo en la ponderación del desenfreno de las pasiones y los instintos: «Las jíbaras haraganean en la puerta con una sola y delgada prenda sobre ellas, tan desprendida y abierta como para exponer una parte importante de sus anatomías; el resto es visible a través de la transparencia del vestido.» (Hamm, 1899: 84). La fórmula comparativa delata intenciones y descubre -en pliegue con la finalidad descriptiva- la penalización de la conducta provocadora de la jíbara.²⁶ De moral sexual relajada, los hombres; desconocedoras del pudor e incitantes al pecado, las mujeres, la descendencia se muestra inexorablemente arrojada a la deriva: «Los niños juegan absolutamente desnudos. Los jóvenes de 7 y 8, lindas pequeñas de 6 y 7, vagan como Adán y Eva en el Edén.» (Hamm, 1899: 84). Atenuados por la escena edénica, los tópicos de la higiene y la

órbita de la perspectiva impugnadora. Aquí, la de Dinwiddie: «La vida de la gente pobre en las ciudades es menos sensible y más viciosa [...] Los hombres -y también las mujeres en esta materia- conviven borrachos de aguardiente. Hay menos virtudes en esta clase y una inmensa propensión a la ratería, al robo...» (1899: 165).

²⁵ En tal sentido, como apunta Hayden White, «[c]uando, en una descripción de la realidad, está presente la narrativa, podemos estar seguros de que también está presente la moralidad o el impulso moralizante» (1992: 38).

²⁶ Libia González (1998) contrasta esta visión de la cronista sobre las jíbaras con una imagen donde Hamm muestra a una joven lavando ropa en un río, que rompe el estereotipo de mujer indolente y sensual.

salud en correlación con el cuerpo físico y moral de las naciones no tardan en recobrar su fuerza y sus dominios: acusan la peligrósidad y la fobia a los contactos propia de la nueva sensibilidad moderna y modernizadora. Educar al ciudadano -aquí cubrir sus cuerpos- se impone como tarea:

Los funcionarios norteamericanos ahora en custodia están esforzándose para introducir reformas al respecto, y están teniendo éxito en inducir a no pocos miles de padres para que pongan la misma ropa a los niños entre 3 y 9 años de edad. Cuánto, cómo, cuán lejos prevalecerá el experimento, es una cuestión delicada... (Hamm, 1899: 84).

El desbalanceo entre la escasez de imágenes donde se perciben lazos familiares o los títulos los anclan (Barthes, 1972) y la insistencia con la que el viajero captura conjuntos de hombres, mujeres y niños diseminados apareja, en sintonía con el borramiento del matrimonio como célula primaria de la sociedad, la representación de formas de convivencia pervertidas, desagregadas de la ley.²⁷ Los hogares del trópico adolecen de las condiciones necesarias para fomentar el desarrollo físico y moral de los niños; la ausencia de autoridad y responsabilidad paternas, la promiscuidad y la indisciplina alimentaria dificultan el adiestramiento en los hábitos requeridos por el progreso: «puntualidad, regularidad, aplicación consecutiva y continuado esfuerzo» (Rowe, 1898-1900: 98):

Si esperamos éxito en nuestro trato con los pueblos extranjeros bajo nuestra dominación será necesario estudiarlos, juzgarlos y gobernarlos por medio de los métodos que les sean apropiados en lugar de utilizar aquellos métodos que consideramos atractivos. (Trumbull, 1898: 584).

²⁷ La Comisión Carroll y la Comisión Insular fueron nombradas por el Presidente y el Departamento de Guerra de los Estados Unidos para reportar, entre 1898 y 1900, las condiciones del sistema legal en la isla en lo respectivo a las relaciones de pareja y nacimientos. Los informes resaltaron la promiscuidad, la falta de regulación legal de las uniones familiares.

El vínculo entre el fin ambicionado (gobernar) y las acciones para lograrlo (estudiar, juzgar) halla en la cuestión racial una de las zonas que más esfuerzo demandan a los cronistas, de modo apremiante, a la pretensión didáctica de sus escritos. En calidad de tenaces adherentes a las teorías evolucionistas donde los paradigmas de cultura y raza conformaban un todo indisoluble, no dudan sobre la urgencia de implementar medidas coercitivas para limpiar de vicios y defectos la población, coinciden en la premura de la depuración moral de la raza. Pero la incertidumbre o la vacilación sobrevienen cuando su voluntad por definir la «raza» puertorriqueña colisiona sistemáticamente con un objeto difuso e inaprensible. Mientras las fotografías de nativos que procuran deslindar «tipos» parecen cumplir con el intento pues ofrecen una nutrida galería de sujetos, relevando ocupaciones, ámbitos, sistemas de vida, roles o tonos de piel, al desplazarlos del mensaje icónico a la sustancia proporcionada por el mensaje verbal, no todos los signos se dejan atrapar y describir pasivamente. Uno en particular resulta huidizo. La distinción de los colores denotada por la foto -y la supremacía de los oscuros sobre los claros- de nada sirve a la hora de fijar en la escritura el componente étnico. Entonces, el mestizaje deviene paradigma capaz de contener y explicar la diversidad. «Nosotros creemos que la población presente es muy amplia y amalgamada con sangre blanca, negra, indígena» -afirma Fowles (1906: 22), introduciendo, sin ahondar la perspectiva histórica, el proceso de formación de la raza isleña. Las fronteras blanco/negro y blanco/indígena, fuertemente grabadas en la mentalidad del viajero, se disipan entre las tonalidades de la piel; también entre los caracteres anatómicos.

Como fórmula, el mestizaje no sólo pretende encorsetar la heterogeneidad étnica. Incide en beneficio de un argumento medular, el relajamiento racial, moral y social desencadenado por los «tipos inferiores» -principalmente de herencia africana- quienes, para el cronista, constituyen la población mayoritaria de la isla. La constatación de esa herencia rompe la immaculada concepción del blanco; la contaminación se propaga en las gamas y producen «gemas raras para la paleta del pintor» (Dinwiddie, 1899:

145). Los métodos acostumbrados de observación y tipificación de las especies, los organismos y las razas se vuelven ineficaces frente a los matices de los cuerpos isleños. Ellos desafían los saberes del viajero y lo obligan a ensayar nuevos parámetros de clasificación: «Los blancos de Puerto Rico deberían ser considerados diferentes de los blancos de Europa y Norteamérica. Ellos representan un género propio, los blancos puertorriqueños» (Dinwiddie, 1899: 22). Sostenida tanto en las fotos etnológicas como en los pasajes de las crónicas ocupados en dirimir las corrientes que laten por las venas puertorriqueñas, la voluntad antropográfica batalla contra la mixtura de una sangre huidiza:

Hoy es muy difícil determinar la raza pura de algún puertorriqueño [...] La clasificación censal se basa principalmente en el color de la piel y no sobre las facciones, el cráneo, el pelo, las uñas de los dedos o la relación entre los huesos de los pies del talón y las piernas. (Hamm, 1899: 32).

La búsqueda de pureza racial afina la observación, amenguando el peso del color como factor excluyente de tipificación. La estadística -estrictamente sujeta a ese factor- no apresa las tonalidades ni las características anatómicas que la cronista reconoce durante su tránsito por la isla. La prevalencia blanca oficial se contradice con el dominio del color visto y sancionado por la cámara.²⁸ Así, el empeño de revelar la etnia de los puertorriqueños se desvía hacia la pertinaz búsqueda de los orígenes:

Casi todos los jíbaros, quienes son agricultores, labradores, granjeros, campesinos, son de mixtura ancestral, pero cada uno reclama ser castellano puro o caribeño de origen [...] Como para añadir a la composición de carácter de la población, las autoridades de Madrid, en el pasado, cumplieron la labor del mercado con otros tipos. Entre ellos: judíos renegados o judíos recalcitrantes, moros y moriscos de las Islas

²⁸ En efecto, para los viajeros los puertorriqueños eran mayoritariamente negros y mulatos mientras los censos perfilaban una población con predominio blanco.

Canarias, argelinos, turcos y otros cautivos, criminales y he-rejes mahometanos. (Hamm, 1899: 82).

La multiplicidad inscripta en la acumulación de las migra-ciones favorecidas por el viejo régimen colonial detalla el es-pectro de procedencias que, mestizadas, sólo podían deparar las malformaciones que Hamm reitera en sus crónicas: la inmoralidad y la intemperancia. En el proceso que procura recomponer la genealogía de la raza, termina por radicar el origen de los males, y es la visión organicista desde la cual concibe la sociedad como un ente funcional la que le reserva el marco adecuado para validar sus descripciones, si bien se fugan de ese control los prejuicios que traducen los adjetivos. A pesar de la emanación de esos prejuicios prima en Hamm el anhelo de conferirle rigor científico a sus escritos: «Ellos [los puertorriqueños] recrean todo el cami-no desde el rostro ovalado y el cráneo dolicocefalo de los viejos conquistadores visigodos de España y el rostro achatado, los ojos estrechos y cráneo braquicefalo de la Baja Etiopía.» (82). La medi-ción craneométrica y el estudio de las circunvalaciones cerebra-les, que sirven para probar la diversidad de orígenes del hombre y la superioridad de la raza blanca sobre todas las demás, ingre-san en la crónica; legitiman el etnocentrismo enarbolado por las sociedades más avanzadas de la época; ratifican los criterios raci-stas decimonónicos y asientan en el origen espurio de la raza isleña, en su «mixtura ancestral», el principio de una descompo-sición irrefrenable.

«¿Es necesario dar más pruebas de heroísmo?»²⁹

Por Guánica entraron los invasores y, con ellos, esos hom-bres que no portaban armas de guerra aunque sí de sutil y per-durable dominación en el orden de las mentalidades. Avanzaron por el territorio acompañando la ocupación militar con un claro propósito: el registro fiel de todo aquello que asomaba ante sus ojos o se disponía escenográficamente para cumplir con tal mi-

²⁹ Son palabras de Gervasio García.

sión. Traían consigo no sólo la cámara y el lápiz; cargaban, invisiblemente, con el peso de una manera de mirar (Sontag, 2007) que formalizó el referente, tallando el rostro de la isla, las marcas indelebles de la puertorriqueñidad. Puerto Rico es exhibido desde esa mirada imperial; adquiere cuerpo y color en las fotos y las crónicas que lo proyectan al mundo y fomentan un imaginario eclipsado por la docilidad, la mezcla y el relajamiento. Doble-gada por la «viril dinámica racial que produce los mejores hombres de la tierra» -como dijera Beveridge (1984: 86)- la menor de las An-tillas Mayores despunta nutrida de infantilismo y femineidad en los textos analizados. Vulnerable y desvalida, mestiza e impúdi-ca, la imagen que entretejen las textualidades recorridas exaltan los relieves de una comunidad dispuesta a ser redimida, domi-nable, «con sus manos abiertas extendidas dando la bienvenida» (Dinwiddie, 1899: 145) a la portentosa nación. La insistencia en ostentar sus faltas y sus desbordes, en remarcar su pasividad y laxitud solapa el surco colonizador que abría la invasión. Las fo-tos y crónicas que espectacularizaron esa ocupación como un via-je exento de virulencia allanan el camino para la puesta en mar-cha de la otra empresa que, aunque no había sido anunciada en las proclamas, no tardaría mucho tiempo en obrar sensiblemente sobre la comunidad sojuzgada: la asimilación. Y si en el campo de la contienda armada, la historia ya había deslindado vencedo-res de vencidos y en el terreno cultural sobre el que arremetería devastadoramente aquella empresa, el litigio todavía no había comenzado, la representación iconográfica y verbal de Puerto Rico urdida por los viajeros de entresiglos sobreviene anticipación del porvenir más cercano. En su obstinada aspiración de sepultar el pasado y refundar los «principios» puertorriqueños (Díaz Qui-ñones, 2006), prefigura la violencia con que aquella política ins-titucionalizadora del olvido habría de encaminarse hacia la diso-lución de la memoria histórica y cultural.³⁰ Una empresa cuyas derivas hoy, más de un siglo después, en las vivificantes prácti-

³⁰ Subrayo las violentas transformaciones ejecutadas por esa política con el fin de 'americanizar' Puerto Rico: el transplante del sistema escolar, leyes

cas donde se celebra y afirma la puertorriqueñidad, no dejan dudas acerca de quienes ganaron la batalla.

educativas e instituciones, la imposición del inglés, la prohibición de publicaciones en español, la sustitución de los emblemas patrios, la alteración del calendario de efemérides y las derivadas prácticas conmemorativas de la tradición impuesta, el reemplazo de los contenidos de la historia propia por la de los Estados Unidos, entre otras. Véase Negrón de Montilla (1976) y Ortiz (1992).

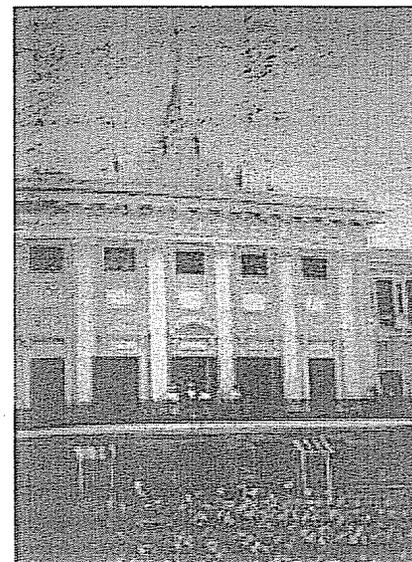


Imagen 1. «Raising the American Flag».



Imagen 2. «Aldea de peones en Caguas».



Imagen 3. «Bohío campesino en Bayamón».

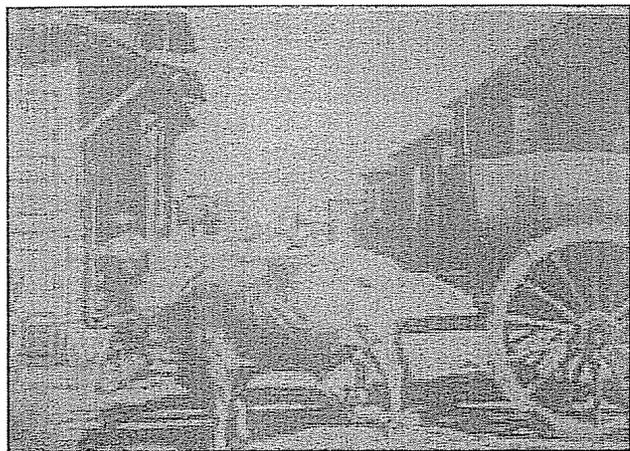


Imagen 4. «Arecibo Water Supply».

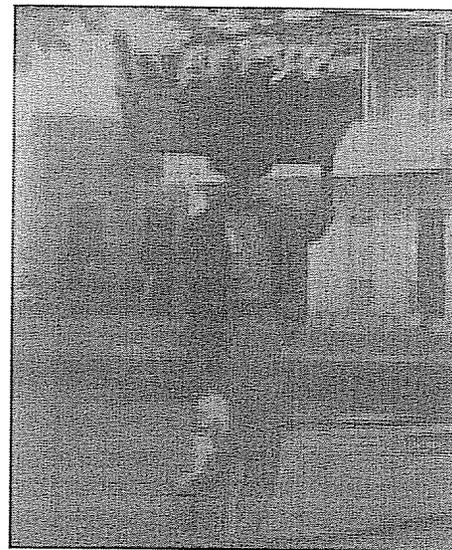


Imagen 5. «Bread Wagon».

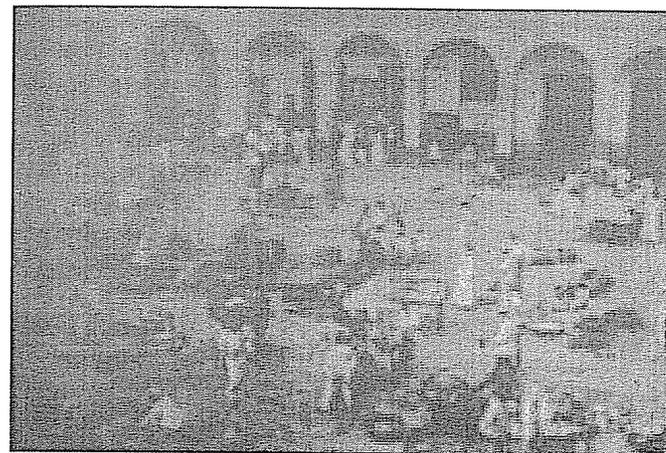


Imagen 6. «Plaza del Mercado de San Juan».

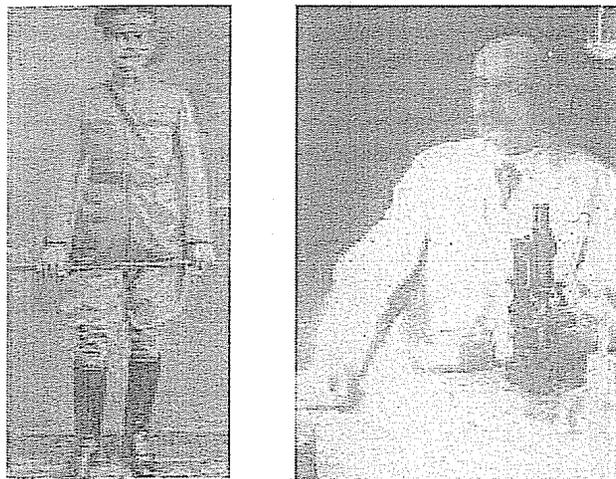


Imagen 7 y 8. «Bailey Ashford, coronel del cuerpo médico del Ejército de los Estados Unidos».



Imagen 9. «Walter Townsend, fotógrafo de *Our Island and Their People*».

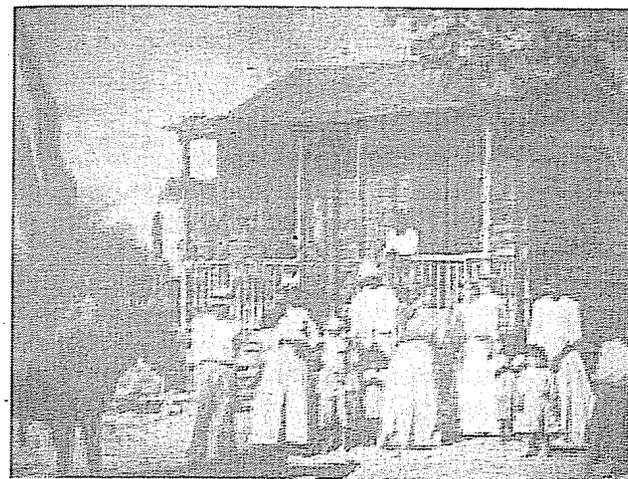


Imagen 10. «Familia extendida campesina».

Bibliografía

- Barthes, Roland (1972). «Retórica de la imagen». *La Semiología*. Buenos Aires: Edit. Tiempo Contemporáneo.
- (1976). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: G. Gilli.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989a). «Pequeña historia de la fotografía» en *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- (b) «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Beveridge, Albert (1984). «The Taste of Empire» en Orozco, José Luis. *Las primicias del Imperio. Testimonios Norteamericanos 1898-1903*. México: Premia Editora. 79-83.

- Bourdieu, Pierre (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Trad. Tununa Mercado. México: Nueva Imagen.
- Cabot Lodge, Henry (1899). *The War with Spain*. New York: Harper and Brothers Publisher.
- Castro Arroyo, María de los Ángeles (2002). «Política y nación cultural: Puerto Rico 1898-1938». *Los lazos de la cultura. El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*. Consuelo Naranjo, María Dolores Luque, Miguel Ángel Puig-Samper (edit.). Madrid: Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico e Instituto de Historia.
- De Olivares, José (1899). *Our Island and Their People, As Seen with Camera and Pencil*. William Bryan (ed.). St. Louis, Missouri: Thompson Publishing Company. En Thompson Womacks.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2000). «El 98: la guerra simbólica» en *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón. 210-248.
- _____ (2006). *Sobre los Principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dinwiddie, William (1899). *Porto Rico: Its Conditions and Possibilities*. New York: Harper & Brothers Publishers. En González, Libia (1998).
- Fowles, George (1906). *Down in Porto Rico*. Nueva York: Eaton & Mains.
- García, Gervasio (1999). «El 98 sin héroes ni traidores» en *El 98. Debates y análisis sobre el Centenario en la tertulias Sabatinas. Cuadernos del 98*. Ivonne Acosta Lespier (ed.), N° 8. San Juan: Editorial LEA. Ateneo Puertorriqueño. 133-162.
- García Negroni, María-Zoppi Fontana, Mónica (1992). *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gardner Robinson, Albert (1899). *The Porto Rico of To-day. Pen Pictures of the People and The Country*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- González, Libia (1998). «La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1900». *Los arcos de la Memoria. El '98 de los pueblos puertorriqueños*. Silvia Álva-

- rez Curbelo, Mary Frances Gallart, Carmen Raffucci (eds.). San Juan: Posdata.
- Hamm, Margherita (1899). *America's New Possessions and Spheres of Influence*. Nueva York: F. Tennyson Neely Publisher. En González, Libia (1998).
- Kracauer, Siegfried (2008). «Fotografía» en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa. [1920-1931]*. Trad. de Laura S. Carugati. Barcelona: Gedisa.
- Marian, George (1901). *A Little Journey to Cuba and Porto Rico*. Chicago: A. Flanagan Company en Álvarez Curbelo, Silvia (1998). «Las fiestas públicas en Ponce: políticas de la memoria y cultura cívica». *Los arcos de la memoria*. Silvia Álvarez Curbelo, Mary Frances Gallart, Carmen Raffucci (eds).
- Negrón de Montilla, Aída (1976). *La americanización de Puerto Rico y el sistema de instrucción pública 1900-1930*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Ortiz, Evelyn (1992). «Las implicaciones lingüísticas bajo las leyes Foraker y Jones». *Exégesis*. Año 5, n° 5: 2-13.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Ríos Ávila, Rubén (1996). «El montaje del sacrificio». *Posdata*, San Juan, N° 12: 25-31.
- Rodríguez, María del Rosario (1996). «El resurgimiento del Destino Manifiesto en la década del los 90's» en *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. Consuelo Naranjo, Miguel Puig-Samper y Luis Miguel García Mora (eds). Madrid: Doce Calles. 809-818.
- Rowe, Leo (1898-1900). *The United Status and Puerto Rico: With Special Reference to the Problems Aising Out of Our Contact With The Spanish-American Civilization*. Nueva York: Arno Press. En González Libia (1998).
- Schavelzon, Daniel (2002). «Detrás de cada menú hay una ideología». *Clarín*, 14 de enero: *Opinión*: 26.
- Sontag, Susan (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Mondadori.
- Tineo, Gabriela (1999). «Foto-grafías liminares». Conferencia leída en el Ciclo *Imágenes Interculturales Hispanoamericanas*. Facultad de Humanidades. Mar del Plata, 22 de julio.

_____ (2007). «Imágenes de entresiglos. *Orbis Tertius*, XII (13). Versión digital.

_____ (2008). «A través de la mirada del imperio: Puerto Rico». Ponencia presentada en el 3° *Encuentro Internacional «La problemática del viaje y los viajeros»*. *América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades*. Universidad Nacional del Centro. Tandil. 14 al 16 de agosto de 2008.

Trachtenberg, Han (1985). «Imagen e ideología: Nueva York vista por un fotógrafo». *Cultura urbana latinoamericana*. Richard Morse y Jorge Hardoy (comp.). Buenos Aires: Clacso. 187-194.

Thompson Womacks, Lanny (1996). «'Estudiarlos, juzgarlos y gobernarlos': conocimiento y poder en el archipiélago imperial estadounidense» en *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. Consuelo Naranjo, Miguel Puig-Samper y Luis Miguel García Mora (eds). Madrid: Doce Calles. 285-293.

Trumbull, White (1898). *Our New Possessions*. Boston: Adams.
Wheeler, Joseph (1899). «Prefacio». *Our Islands and Their People, As Seen with Camera and Pencil*. En Thompson Womacks.

La escritura errante: del cuento al ensayo en José Luis González

Malena Rodríguez Castro
Universidad de Puerto Rico

La casa de la escritura es un signo transplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen.

Julio Ramos, «Migratorias»

No exagero, en rigor, cuando afirmo que mi exilio comenzó en el vientre de mi madre.

En 1971, tras una ausencia de un cuarto de siglo, y con un permiso temporero de tres días emitido por el gobierno norteamericano regresa José Luis González a Puerto Rico.¹ Lo trae la muerte de su padre. Viene de México, país en el cual ha hecho ciudadanía en 1955, tras renunciar a la norteamericana. Le había precedido su prestigio como cuentista en cuatro colecciones, clásicos ya de la literatura puertorriqueña: *En la sombra* de 1943, *Cinco cuentos de sangre* de 1945, *El hombre en la calle* de 1948, *En este lado* de 1953, y una novela breve, *Paisa*, de 1950. En esa estadía y otras, protagonizará una sostenida polémica que socavará los cimientos en que se habían levantado el canon y las prácticas estéticas e interpretativas de la cultura puertorriqueña. En las próximas décadas se tratará de un ir y venir, de un trasvasamiento de tierras y de palabras.

¿Cuál es el tiempo propicio de un regreso?² ¿Qué hogar domicilia al viajero inquieto? Sobre ello declara el escritor: «Ya se me hizo tarde. Yo llevo fuera de Puerto Rico más de la mitad de mi vida. He echado raíces en México [...]. Vendría a ser como un segundo exilio.» (López Acevedo y Soto, 1986: 12). Pero lo cierto

¹ «Una visa un tanto curiosa, porque de hecho no fue una visa para Estados Unidos ni para Puerto Rico siquiera, sino para San Lorenzo». En Soto y González, 1971: 21-23.

² Véase Foucault (1999).

es que la designación de exiliado, y sus connotaciones de desarraigo, nunca le convinieron. En más de una ocasión lo calificó de transtierro, un desplazamiento que desconoce la extranjería del sujeto errante, un estar en casa como universitario mexicano y escritor puertorriqueño. En Edward Said, con quien José Luis González comparte tantas afinidades y la creencia de que las palabras son eventos que participan de la historia humana, el estar en casa no es el opuesto del exilio.³ Incluso puede ser condición del habitar.⁴ Para Said la casa que nos residencia es la cultura, entendida ésta tanto como pertenencia y posesión, pertenecer a y poseer aquello que la configura como ambiente, proceso y redes hegemónicas en las cuales los individuos se imbrican y actúan en la esfera pública y privada.⁵ Y, para un intelectual exiliado, o transterrado como corrigiera González, ésta es, sobre todo, la escritura.⁶ Una ciudad que para González fue, por sobre cualquier otra función, política.⁷ En esa ecuación que cifra, se podría aducir, su poética, encuentra eco una de sus frases más citadas:

³ «My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life and of course the historical moments in which they are located and interpreted.» (1988: 4).

⁴ Recorro a la propuesta de Martin Heidegger para quien el habitar es hacer morada, un cuidar de, un mirar por. Para Heidegger el lenguaje es el señor de la casa: «De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos podemos traer desde nosotros, al hablar, el lenguaje es la suprema y la que, en todas partes es la primera.»

⁵ Afirma Said: «It is in culture that we can seek out the range of meanings and ideas conveyed by the phrases *belonging to* or in a place, being *at home in a place*.» (1988: 8). Said estudia el proceso mediante el cual Erich Auerbach escribe su ya clásica reflexión sobre la cultura europea refugiado en Istambul durante el nazismo.

⁶ La propuesta es de Theodor Adorno de su *Mínima moralía*: «En el exilio la única casa es la escritura.» Tomo esta cita del imprescindible ensayo sobre el tema de Julio Ramos «Migratorias» (1996). En el mismo se examina la relación entre exilio y escritura en la obra de José Martí y Tato Laviera.

⁷ Otra posibilidad de lectura mítica y psicoanalítica la ofrece Rubén Ríos Ávila en su ensayo «Melodía» (2002).

«En resumen: escritor puertorriqueño, universitario mexicano, y socialista por encima de todas las fronteras». (Díaz Quiñones, 1976: 37).

Si en gran medida la literatura puertorriqueña o la lectura que de ella se había hecho cuando González inicia su primera incursión se había vertebrado en un en(si)mismamiento, en una búsqueda de lo puertorriqueño entendido como esencia y autotonía, esa poética supone una resignificación de la frontera, ahora no como valla que confina y protege, sino como espacio de encuentro e intercambios.⁸ De ese modo se atenta contra la facilidad de una mirada binaria que asigna aquí y allá, adentro y afuera. De lo que se trata, de acuerdo con González, es la adquisición de una ciudadanía múltiple, la del intelectual voraz, que le confiere el privilegio de la perspectiva:

No es tarea fácil, y el escritor que desde el exilio aprende, favorecido por la distancia, a contemplar el bosque de esa realidad, tropieza inevitablemente, a su regreso, con la visión de los árboles que llenan la retina de muchos de sus compatriotas. A la larga, la confrontación de las dos ópticas suele producir síntesis provechosas. Saberlo ayuda a situar en su justa perspectiva los desacuerdos insalvables del primer momento. El exiliado que no lo sepa habrá desaprovechado la mejor lección de su destino. (1980a: 113).

¿Cómo domiciliar el exilio? En el caso de González a través de un viaje sin retorno, de un incursionar incesante en las capas y pliegues que abarcan y desbordan una lengua, y en la cartografía siempre inestable de las culturas y los territorios nacionales. Salir de la Isla fue encontrarse con su lengua, insistirá el escritor en muchas ocasiones:

⁸ Recorro a la distinción que Michel De Certeau (2000) hace entre espacio y lugar. La acción propia del espacio es el transitar, una práctica semejante al habla, distinta al lugar fijo vinculado al ver. Por ello las prácticas del espacio son capaces de crear redes de intersubjetividad paralelas o en sesgo con el poder.

No para escribir como los españoles y los mexicanos, porque eso hubiera sido absurdo, sino para familiarizarnos con formas del español hablado y escrito mucho menos deformadas, mucho más ricas y matizadas que la nuestra. Ese aprendizaje nos llevó no sólo a escribir un español más correcto, sino, lo que es sin duda más importante, poder precisar en qué consiste la verdadera puertorriqueñidad de nuestro español. (Díaz Quiñones, 1975: 14).⁹

En 1926 nace el escritor de padre puertorriqueño y madre dominicana. Tras el endurecimiento trujillista se instalan en San Juan. En 1953 se marcha a México por su militancia en el Partido Comunista, su relación marginal con la academia, y para continuar sus estudios de posgrado, iniciados en Nueva York e interrumpidos por una breve temporada en Praga en 1950. Las vicisitudes del viajero, la impaciencia de cualquier estadía prolongada, ya lo había aguijoneado. ¿Es dado el regreso al viajero inquieto? En 1996 muere en México y sus restos se honran en el Instituto de Cultura Puertorriqueña y en la Universidad de Puerto Rico, instituciones que lo proscibieron en los inicios de su carrera. Es a San Lorenzo, el pueblo de su padre, donde se enfila el último viaje de González, el cortejo fúnebre que acompaña su muerte en 1996 desde la sala del Instituto de Cultura Puertorriqueña a la rotonda de la Torre hasta el cementerio municipal de una ruralía que no frecuentó en vida y que representó críticamente en sus textos.¹⁰ Pero lo cierto es que toda literatura posee

⁹ Es significativo que González inicia esa extensa meditación entre el escritor y el crítico con su encuentro con la lengua.

¹⁰ Esa travesía que parece dislocar su último viaje físico se puede interpretar como el postrer guiño cómplice de uno de nuestros escritores más irónicos. Así, pienso, lo registraron dos de sus lectores más distinguidos: Antonio Martorell y Edgardo Rodríguez Juliá. Escribe Martorell: «Hoy regresa su cuerpo a la tierra que por muchos años se nutrió de sus ideas, imágenes y palabras. Él, que fuera caribeño de nación y vocación, mulato de pura cepa, reclamador de ancestros ninguneados, y profeta de futuros temidos por los más y vislumbrados por los menos. Hoy su cuerpo se pasea por las instituciones donde batalló y nos regaló sus atacadas victorias.» (1997: 18). Añado de Rodríguez Juliá: «Camino a enterrar a José Luis en el cementerio del pueblo

en su repertorio agentes necesarios y apasionados, archivos alternos de otras memorias y fundaciones.¹¹ Su obra proteica y desafiante y su modernidad problemática que coaguló el marxismo clásico con el trotskismo, el realismo literario con el plebeyismo orteguiano y una ironía afilada e implacable con la creencia utópica del reino venidero de una sociedad antillana y sin clases fueron responsables de activar y reconfigurar zonas importantes de debate y creación en nuestro campo intelectual.

Los deberes del cuentista se iniciaron en 1943 cuando un joven de diecisiete años publicó su primera colección de cuentos: *En la sombra*. La década es significativa. Dominaba nuestra literatura el primer período oficial de institucionalización del nacionalismo cultural fraguado en la llamada Generación del Treinta, sobre todo la ensayística de Antonio S. Pedreira, de Tomás Blanco y de Emilio S. Belaval. De afiliación arielista y orteguiana, domesticaba los tibios reclamos modernistas y asordinaba el ruido disperso de las vanguardias que lo habían precedido.¹² Mientras, ignoraba las propuestas alternas del antillanismo negro de

de San Lorenzo, Ángel Quintero Rivera y yo comenzamos a ver en los postes del alumbrado, unos cartelones con los títulos de los grandes cuentos y novelas de José Luis [...] colocados por los estudiantes de escuela primaria y secundaria [...] La honda melancolía de José Luis durante los últimos años quedaba al fin redimida. Él siempre me dijo que su espiritista le había augurado una 'vejez gloriosa'. Aquí tenía una muerte gloriosa. Aquellos niños del campo de San Lorenzo, con su bulla, y también con su seriedad, le devolvían esa promesa de inmortalidad siempre implícita en la mejor literatura. El maestro siempre será leído.» (1999). Probablemente la lectura más lúcida que se ha hecho de los dos modos más sostenidos que habían inscrito la cultura puertorriqueña - campo/ciudad; modernidad/tradición - la propone José Luis González en «Literatura e identidad nacional en Puerto Rico» incluido en *El país de cuatro pisos* (1980a).

¹¹ Se trataría, como ha propuesto Michel Foucault (1978), de escuchar la historia y de registrar en ella, en su conjunto de pliegues, fisuras y capas heterogéneas, la posibilidad de otras genealogías y relatos.

¹² Generación afín al culturalismo nacional latinoamericano y a los ensayos, entre otros, de Ricardo Rojas, José Vasconcelos, Samuel Ramos, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Fernando Ortiz y Jorge Mañach. Véase Ramos (1990). Para Puerto Rico, Gelpí (1996) y Rodríguez Castro (1988), (1989), (1991), (1993b) y (1993d). Tampoco será González entusiasta de las

Luis Palés Matos y de un proyecto cultural obrero desafiante de categorías caras como eran la identidad nacional y los contenidos esencialistas de la cultura. En los cuarenta, y tras un diligente y purgativo proceso de selección y reordenación, una versión satirizada del nacionalismo cultural incursionó en sectores más amplios de la población tras los primeros triunfos electorales del Partido Popular Democrático. De corte populista, el estado negoció con ello su prestigio y ámbito interpelativo integrando elementos menos contestatarios del campo cultural tradicional y tejiendo alianzas con sectores sociales y políticos, otrora en disputa.¹³

Es a partir de esa geografía y en su primer cuento, «En la sombra» de 1943, que ubico una primera etapa en la cual sería un agente revoltoso ante el criollismo evocador de un pasado agrario. Uno de los operativos de interpelación más poderosos de los cuarenta fue elaborar una retórica de la tierra que legitimaba el lugar y la función del intelectual en los procesos de modernización societales que sustituían ya al letrado por el especialista. Mientras para el estado, más que un fin en sí mismo, la tierra era la base de capitalización para el desarrollo industrial. A partir de sus libros de cuentos *El hombre en la calle* de 1948 y *En este lado* de 1954 llegamos a un segundo período y al contrapunteo entre su proyecto estético e ideológico y el de René Marqués, otro importante creador de mitos culturales. Y, finalmente, un tercer período de crisis del modelo económico, político y cultural del desarrollismo a finales de los sesenta, el cual había reemplazado ya al populismo y que reforzó con otros francotiradores como Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Varcárcel y César Andreu Iglesias.

Aquí comento su primera novela, *Balada de otro tiempo* de 1978 y su influyente colección de ensayos de interpretación

vanguardias como se explicita en su defensa del realismo como estética correcta y correctora y como medio de acrecentar la conciencia nacional. En ese sentido se trasunta su afiliación al realismo clásico y a los postulados de sus teóricos más importantes como Georg Luckacs.

¹³ Véase Díaz Quiñones (1984) y Rodríguez Castro (1992) y (1993a).

cultural, *El país de cuatro pisos* de 1980. Así, de lo rural a lo urbano, de la altura a la bajura, de la Isla a sus diásporas, se marca una trayectoria temática que, remedando los puertos de un viaje, se inscribe en sus formas: de la reflexión social a la reflexión personal; del cuento a la novela, de la novela al ensayo y, de éste, a la escritura autobiográfica insinuada ya en *Nueva visita al país de cuatro pisos* de 1986 y en sus memorias de 1988, *La luna no era de queso*.

Primera viñeta: Camarada del campo: pongo en tus manos rudas...estas páginas encendidas de protesta

El epígrafe de este primer libro de 1943 orienta la escritura de su cuento inicial, «En la sombra».¹⁴ Invocaba una figura que el campo letrado mitificaba como fuente pura y transmisora de la tradición, y el campo político como recipiente natural de la justicia social. Sin embargo, un elemento altera desde ya la idealización de un mundo agrario detenido en cuadros costumbristas: la entrega de las «páginas encendidas» a esas «manos rudas». Esta invitación prefigura la negociación propuesta entre los protagonistas, el trabajador agrícola y el joven letrado, y entre el viejo y el nuevo modo de contar. En efecto, en las convenciones del relato de aprendizaje, y en un lenguaje que remeda una secuencia cinematográfica, se inicia la aventura literaria de González y el viaje alucinante de Alfredo Fernández hacia el infierno del cañaverál. Su única pertenencia, «una revista a medio hojear», funciona como traza recordatoria del mundo que acaba de abandonar.¹⁵ La lectura, ejercicio que asociamos con el mundo urbano y letrado, revelará muy pronto su inoperancia en un mundo regi-

¹⁴ De su colección *En la sombra*.

¹⁵ «Los viajes, el libro y la introspección son los tres caminos hacia la verdad que la modernidad reconoce» (Rivera: 67). Sobre la retórica del viaje y su importancia en la formación y autorización del intelectual latinoamericano es imprescindible Ramos (1989). En el caso puertorriqueño véase también Álvarez (2001). En *La charca* de Gandía, ese camino se condensa en la siguiente expresión: «Y así, de hipótesis en hipótesis, a veces optimista, pesimista a veces, pasaba Juan largas horas hojeando las páginas de aquel libro viviente.» (1972: 25).

do por otras leyes cuyo signo son la violencia y la miseria: «El muchacho piensa en la vida de la ciudad. Piensa en la escuela...que ahora es para él el símbolo de ignorancia, una institución fracasada en su misión pedagógica, donde el estudiante adquiere un concepto absurdo de la vida.»

Invalidado el dispositivo pedagógico, axial al mesianismo restaurador del nacionalismo culturalista, este primer cuento de González puede leerse, también, como un gesto correctivo a otro texto fundador, *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía. En esta novela el propietario Juan del Salto, desde la prudente distancia de su hacienda cafetalera (recordemos que el mundo hacendado del cafetal se opuso, como afecto y cuidado paternalista, al de la caña asociada al desahucio y la extranjería), y desde los imperativos de un naturalismo positivista de vocación genética e higiénica, diagnostica y prescribe los males del «mundo enfermo rural». Sin embargo, Alfredo, ante el umbral de un nuevo aprendizaje, reconoce su otredad en la experiencia ajena, y se transforma de observador privilegiado -parapetado tras las ventanillas del tren y la cultura letrada- en participante agónico y parcelado.¹⁶ En el *Insularismo* de Pedreira de 1934, referente obligado en la obra de González, el intelectual prometía llenar los huecos de la historia con la insistente e integradora iluminación de la cultura. Pero para el nuevo funcionario de la Central lo entrevistado sólo se le revela fragmentariamente. La primera visión del cam-

¹⁶ La imagen del tren como utopía de la racionalidad del orden, fraguada entre los rejuegos de desplazamiento e inmovilidad, es paradigmática. De acuerdo con Michel De Certeau: «Nada se mueve dentro ni fuera del tren. Inmutable el viajero está encasillado, numerado y controlado en el tablero del vagón...Por dentro, la inmovilidad de un orden. Imperan aquí el reposo y el sueño. No hay nada que hacer, se encuentra uno en el estado de razón...Fuera, otra inmovilidad, la de las cosas, montañas imperantes, verdos extendidos, pueblos detenidos, columnata de edificios, negras siluetas urbanas en el malva de la tarde, centelleos de luces nocturnas en un mar anterior o posterior a nuestras historias...No tienen más movimiento que el que provocan entre sus masas las modificaciones de perspectiva momento a momento; mutaciones de apariencia engañosa. Como yo, tampoco cambian de sitio, pero la vista sola deshace y rehace continuamente las relaciones que mantienen entre ellos puntos fijos». (2000: 123-124).

po puertorriqueño, fugaz y borrosa desde el paso acelerado del tren, «mares de sombras que hacen horizontes», apenas se formaliza en «las rendijas de las miserables viviendas» y en «la luz amarilla de los quinqués», internado ya en el cañaveral. La cifra de sus historias le es igualmente dantesca y refractaria: son las danzas de la miseria del trabajador cañero de la década del cuarenta y de sus encerronas. Al cese de la zafra, campesinos y antiguos artesanos se desplazan a otros centros de trabajo -incluida la nueva metrópolis, Nueva York- o rondan, miseramente, los desocupados bateyes. Alfredo abandona, a su vez, el cañaveral hojeando, quizás, «páginas encendidas de protesta», invocadoras de una asociación inevitable para los lectores y habitantes de los cuarenta: el mechón encendido de la quema de las centrales azucareras por los obreros, la acción de protesta que obliteraba y rendía inútil el ademán reflexivo del intelectual. El tren, el traspaso entre esa zona fronteriza que bordeaba dos mundos en tránsito: del campo a la costa; de una sociedad agraria a una industrial, lo devuelve a la ciudad y, de ahí, a la calle. Como la imagen del tren que transportara a Alfredo de la ciudad capital al cañaveral, la factura de esos años -del reino del azúcar, mayoritariamente de capital ausentista, sobre el desmantelaje del azúcar y el café de capital criollo- corría el mismo riesgo de borrarse de nuestra memoria cultural flanqueada por una escritura nostálgica cuya impronta trágica se resolvía en paraísos perdidos o en el divertimento costumbrista. Sin héroes caídos o victoriosos, «En la sombra» es precisamente eso, la constatación de un mundo que, a la vez que se muestra al intelectual alto, se resiste a ser visto; se rarifica al ojo de afuera, comunicándonos apenas su horror y las falsas pretensiones de un proyecto cultural que pretendía sanar la sangre ajena con manos entintadas.¹⁷ Precisamente, es con su volumen de cuentos *El hombre en la calle* de 1948 que cierra la década marcando otro hito en su escritura y en la literatura puertorriqueña.

¹⁷ González regresa a esta crítica del intelectual alto en su cuento «El escritor» de *El hombre en la calle*.

*Segunda viñeta: He escrito por primera vez... de lo que como escritor mejor conozco y quiero mucho: el hombre en la calle. En Puerto Rico queda por iniciarse una literatura urbana. Doblemente necesaria porque lo rural ha sido demasiadas veces refugio derrotista para los que todavía no saben que los asaltos del imperialismo en el frente cultural hay que resistirlos lo mismo en la calle que en el surco.*¹⁸

Este juicio propone una nueva poética en su trayectoria: la conversión de un realismo telúrico a uno urbano. Aunque desde principios de siglo había ya una importante literatura de tema urbano, entre ellos *Vida nueva* (1910) de José Elías Levi, *El negocio* (1922) y *Redentores* (1925) de Zeno Gandía y *En babia* de José de Diego Padró, no es hasta el cuarenta que se articula una amplia literatura urbana. Para González la ciudad es el escenario natural de la conflictividad hombre-entorno y en ella se ubican tanto sus logros como sus fracasos.¹⁹ Dos cuentos ya clásicos, «La carta» de *El hombre en la calle* y «En el fondo del caño hay un negrito» de *En este lado* nos dan el pulso de una sociedad y una estética volcadas a los amplios procesos transformadores del de-

¹⁸ Tres décadas más tarde, González retoma ese juicio: «Yo creo que la exigencia y el programa siguen vigentes en principio porque la sociedad puertorriqueña, en 1975 como en 1948, continúa sufriendo los males del capitalismo y el colonialismo. Y porque todavía alienta, si bien en forma estertorosa, aquel ruralismo anacrónico contra el que yo me revelaba en *El hombre en la calle*». (Díaz Quiñones, 1976: 15). Es notable que el contexto literario de esta reafirmación fuera, precisamente, en un campo intelectual ya marcado por una generación de vocación decididamente urbana. Para esas fechas ya revistas como *Zona*, *Carga* y *Descarga* reorientaban el clima literario, ya habían aparecido los primeros textos de Manuel Ramos Otero, Ana Lydia Vega, Edgardo Rodríguez Juliá, Rosario Ferré, entre otros, y en 1976 se publicaría *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez.

¹⁹ Me atrevo a sugerir que, desde una óptica marxista más clásica, González estaría de acuerdo con Hanna Arendt, y su planteo de que la verdadera libertad no es el repliegue del hombre a una voluntad ejercida en la introspección, como se ha aducido en la modernidad, sino como en la polis antigua, aquella que se ejerce en la acción y en su escenario primado, la escena pública. Para González «...la mejor traducción del 'zoos' político de Aristóteles no es 'animal político' sino 'animal social', porque la polis para los griegos era en realidad la sociedad...» (Díaz Quiñones, 1976: 77).

sarrollismo que inauguraba su fórmula glorificadora del neocolonialismo, el «mejor de dos mundos», en el Estado Libre Asociado triunfante de la Constitución de 1952. Los cambios políticos y económicos del país se registraron, también, en la alteración de los patrones tradicionales de composición social. La emigración del campo a la ciudad y de ésta a la metrópoli, cartografió el período.

«La carta» fue uno de sus documentos. Contrastaba, en ejemplar economía narrativa, dos registros: el de un narrador culto y corrector y la transcripción pretendidamente mimética de una oralidad campesina sincopada al estilo de una carta. Es el lector quien enlaza la heteroglosia resultante: la tragedia del inmigrante rural obligado en su miseria a simular una identidad ajena (él que era la identidad misma) y a resignarse ante la imposibilidad de la vuelta al origen. La esquina del correo es su nuevo solar, un no lugar se podría aducir.²⁰ La pérdida, la búsqueda, los desdoblamientos de la identidad convocaban buscar en la letra la nación que no acababa de fraguarse en la historia. Su imagen análoga es el negrito Melodía con su manita en señal de saludo y su sonrisa adivinando la del otro, justo antes de lanzarse, de «En el fondo del caño hay un negrito». Rubén Ríos lo ha visto como la puesta en escena, en un relato de ambientación realista, del mito de Narciso y su fuerza alegórica en la construcción de un sujeto nacional para una nación que se ha definido como infante.²¹

Ambos relatos situaron a González en el eje de una literatura que encontró en René Marqués su otro centro gravitacional. Entre las «encendidas páginas de protesta» del escritor de la palabra «mal hablada» y el fuego purificador del segundo, el de las «divinas palabras», pugnó la ciudad emancipadora y la ciudad maldita.²² Marqués atrajo un público conmovido ante sus visiones catastróficas y una memorabilia nostálgica y estetizante en la

²⁰ Me refiero al concepto propuesto por Marc Augé (1994) de los nuevos espacios marcados por el anonimato y las instancias de paso y transacciones momentáneas.

²¹ Véase Ríos Ávila (2002: 201-202) y Gelpí (1993).

cual la ciudad, y sus calles portadoras de un tiempo nuevo, eran el enemigo a conjurar en el regreso seminal a la tierra de *La carreta* de 1951, en la epifanía arrasadora de *Los soles truncos* de 1958, en los ritos de pasaje de *La víspera del hombre* de 1959 y en las culpas impagables de *Una ciudad llamada San Juan* (1960).

Mientras, en sus colecciones de cuentos González iniciaba un largo exilio que lo residenciaría en México y un silencio editorial del cual regresó en la década del setenta. Sobre el mismo dio varias explicaciones: políticas -represión y autoexilio-; personales -estudios, familia-; sociales -emigración a Europa del Este y a Estados Unidos. Acoto una última explicación, el aparente desfase de su obra frente a un nuevo escenario literario:

...es que en esos años precisamente se produjo en la literatura hispanoamericana un viraje, del realismo o del neorrealismo social hacia, lo que, para llamarlo de algún modo, vamos a llamarlo vanguardismo. Cortázar y todo lo que eso significa. Cosa curiosa, la literatura puertorriqueña fue la primera en esa corriente, por el contacto tan estrecho con la literatura inglesa...Es decir, esta literatura experimental, literatura de construcción verbal, el rechazo de la realidad [...] Me sentí rezagado, y, de hecho, llegué a pensar que ya yo había dicho lo que tenía que decir. Ahora veo que estaba completamente equivocado. (Soto y González, 1971: 5).

En 1972 reaparece con *Mambrú se fue a la guerra y La galería* y en 1973 con *Nueva York y otras desgracias*, en los cuales dominarían los temas de la guerra y de la inmigración. Tras 20 años de ausencia regresó a Puerto Rico iniciando una serie de debates en la prensa, en revistas especializadas, en foros y conferencias. También fue el pasaje en su escritura a un nuevo rumbo que lo condujo a la exploración de nuevas formas: la novela y el ensayo.

²² Al pasar juicio sobre *En la sombra* escribe Marqués: «Desde ese momento la literatura puertorriqueña en su expresión más nueva se volvió mal hablada en sentido tanto literal como figurado.» (1977).

Tercera viñeta: «Eran de la altura ¿sabe? y por allá todavía tienen las costumbres de enantes»

La primera novela de González, *Balada de otro tiempo*, de 1978, toma como pretexto la zaga de Rosendo Arbona, un evadido de otro tiempo en la búsqueda de su honor perdido.²³ Se trata, esta vez, de un viaje que lo traslada, en orden inverso a «En la sombra», de la silenciosa casa paterna de la altura -criollos, café y tabaco- a la heterogeneidad de la bajura- negros, extranje-ría y caña.²⁴ La trama se sostiene, pues, en la mutua implicación de dos sistemas con una misma configuración actancial: los integrantes del drama pasional, la microhistoria; y los integrantes del drama económico, la macrohistoria.²⁵ Al solar de Arbona, acosado por la esterilidad de la tierra y de la pareja, llega Fico de la bajura, huyendo del estigma social y en busca de su hombría. Pero el mundo sombrío y hostil del café, en nada sugiere la estampa acogedora propuesta por el jibarismo literario. No es la tierra la casa natal, y nuevamente huye, esta vez con Dominga.

Para Rosendo, agobiado no por la pasión, sino por el peso de las leyes del honor de las cuales se sentirá, cada vez, más ajeno, acortar la distancia con los amantes es constatar la enorme distancia que existe entre el viejo mundo montañoso del café y el tabaco y el nuevo mundo que va emergiendo en la costa azuca-

²³ Sobre esta novela véase Díaz Quiñones (1993).

²⁴ En 1980, publica *La llegada*, novela de tema histórico donde exploraría, alternando con el montaje fotográfico, la llegada y desembarco de las tropas americanas en el '98. Nuevamente el tropo del viaje organiza la trama novelesca. Al respecto véase Rodríguez Castro (1998a). Libia González trabaja el imaginario del '98 a partir del montaje de fotografías de la época (1998). En *Balada* se desmantela, también, otro de los mitemas centrales de la memoria treintista: la hispanofilia. Véase Rodríguez Castro (1998b). En 1984 publicaría dos novelas de ambientación latinoamericanista, *El oído de Dios* y *Las caricias del tigre*.

²⁵ No hay que olvidar que el drama treintista se montó en la alegoría de la crisis y su repertorio de imágenes: del país enfermo, como ha apuntalado Juan Gelpí (1993), del drama de la pérdida y del honor mancillado de la patria, un paisaje femenino violentado por la mano extranjera y el vocerío interno de las masas, y del rescate y la inseminación letrada. Véase Rodríguez Castro (1993b).

ra. Desarraigado en la algarabía de blancos, negros y mulatos, de lenguajes, ritmos, olores y sabores que le son desconocidos es como si hubiera cruzado dos Puerto Rico, distintos e inco-nexos entre sí.²⁶ Y, al otro lado de este espejo, el drama de ven-ganza resulta inoperante, patético en su fragilidad; no hay otro a quien desear o rechazar, sólo el propio rostro astillado. De modo tal que, desasido de sus referentes, la figura anacrónica que en-tra a las calles de Guayama es la de un hombre en tránsito y el destino del vengador se intercambia con el de los amantes.

¿*Balada de otro tiempo*? La cadencia armoniosa del título es una pista falsa. Aunque el viejo tópico de la traición parezca ceñirse al viejo modo de contar, lo que se adultera y desvirtúa son los modos tradicionales de su resolución, ideológica y narra-tivamente. Las «costumbres de enantes», el silencio agreste de la altura se desborda, como el texto, en ruidos e interrupciones iniciado el viaje sin regreso. Precisamente, con la escena del ca-fetín en la costa, la novela alcanza su mayor expansión dialógica. La intercalación del conversatorio entre los poetas Luis Palés Matos y José de Diego Padró parece igualmente detenida, como una incursión ajena al entramado narrativo.²⁷ La suma letrada a las voces de la costa y de la montaña supone otro punto de fuga e ironización. El silencio y desconcierto del jíbaro contrasta con la retórica apasionada de estos criollos, los cuales rodeados de los personajes de sus respectivas versiones históricas y estéticas, los aíslan y congelan a un argumento cultural. *Balada* nos con-

²⁶ Heterogeneidad y discordia marcan la heteroglosia, el conjuro no siempre armonioso de voces de las sociedades modernas, su registro variado de razas, clases, hábitos y creencias. En la novela la heteroglosia enfrenta voces fuertes, sonoras y dominantes, con voces débiles, en retirada o ascensión. Véase Bakhtin (1981).

²⁷ Los epígrafes de la novela anuncian esta intervención metaficcional: una décima jíbara de Luis Lloréns Torres cantándole a la «jibarita blanca de la altura» y una estrofa de Palés a la «mulata de los trópicos». Recordemos que los treinta fue un escenario de profundas polémicas en torno a los contenidos y formas de nuestra memoria cultural de las cuales se destacó la hispanofilia treintista que de Diego Padró defiende, el criollismo de Lloréns y el afroantillanismo de Palés.

duce, pues, a la reescritura de una épica sin héroes, de acciones morosas y coartadas en dos mundos convergentes y divergentes. Imposta una mirada, pero desde la óptica del presente, como las ilustraciones de Antonio Martorell que acompañan el texto y aten-tan su simulacro de antigüedad desde la técnica moderna. Como la nueva pareja de Fico y Dominga, reconociéndose en el cam-bio, el canto es al movimiento. Registra, en todo caso, la difícil convivencia de lo viejo y lo nuevo, así como el precario estatuto de una pretensión unívoca de las versiones históricas y el fracaso de un proyecto integrador que desconozca los conflictos y las diferencias, echándose ya los cimientos de su país de cuatro pi-sos.

Cuarta viñeta: Es perfectamente demostrable porque está perfec-tamente documentado.

Eran los tumultuosos años de los setenta anunciados, entre otros, por los sucesos del '68, la guerra de Vietnam, la Revolución cubana y los nuevos estados independientes caribe-ños y africanos. En el caso puertorriqueño se particularizaría por la crisis del sector manufacturero sobre el cual se habían cimem-tado las bases económicas del proyecto desarrollista. Paralela-mente, se fragmentaba la hegemonía política del Partido Popular Democrático con la entrada del Partido Nuevo Progresista, el cual atraía amplios sectores de la clase media y el proletariado urbano que el propio desarrollismo había fomentado. El campo intelectual también se impactó ante esos realineamientos externos que exigían ser representados culturalmente y por su evolución in-terna tensada, en la prosa, entre un realismo que se aleccionaba en el plebeyismo que defendía González y la experimentación vanguardista, a la vez que se revisaba la historia nacional a la luz de las nuevas interpretaciones que prometía el marxismo. Es en ese contexto que González publica su colección de ensayos *El país de cuatro pisos* en 1980. La selección de género lo ubicaba ya en un linaje prestigioso y ordenador: la ensayística de inter-pretación nacional. Se podría argumentar, inclusive, que el suyo cierra una serie que tuvo como puntales el *Insularismo* de Anto-nio S. Pedreira de 1934 y *El puertorriqueño dócil* de René Mar-qués de 1966.

De estirpe monológica, estos ensayos fueron metanarrativas de la nación, relatos fundacionales que en su constitución híbrida -entre la voluntad de verdad de la ciencia y la expresividad del arte- indagaban sobre el ser y el destino de las formaciones nacionales, así como del lugar y el prestigio del intelectual.²⁸ Ciertos rasgos los distinguieron. Entre ellos la imagen y el efecto metonímico de la casa como morada nacional cuya resonancia en la memoria social e intelectual tiene una larga estirpe. Vinculada a la noción de raíces, de arraigo y contigüidad, la casa es «comunidad del recuerdo», garantía de intimidad y familiaridad, de integración de lo uno y de lo vario, de ilusión de continuidad y estabilidad, de protección ante las fuerzas que la asaltan. En textos como los de Pedreira y Marqués la casa nacional se modeló en la imagen señorial de las antiguas haciendas cafetaleras o en las casas de la cultura patricia. A ellas González opuso la verticalidad de un gusto arquitectónico afín al desarrollismo.²⁹ A la tierra y letras fundidas en la evocación de la época dorada del mundo blanco, católico e hispanófilo del XIX, su moderno edificio se compartimentalizó y fue ocupado por varias capas o tribus nacionales vertebradas en una comunidad caribeña «mestiza, popular y democrática», y en una cultura de filiación plebeya.³⁰ Así, la base fundamental de la identidad descansaba en el primer piso de una cultura popular, subalterna, fraguada en el mundo esclavista de aquellos que fueron forzados a llegar, pero nunca se fueron. Cimentada en los primeros siglos de la colonia, sustituyeron lo que era ya una precaria presencia indígena y antecedieron al mundo criollo que los treintistas y sus herederos privilegiaron como origen. Para González el fracaso del criollismo auto-

²⁸ Del modo que las ha definido Jean-Francois Lyotard (1984), como grandes relatos unificadores y legitimadores fundamentados en la autoridad y/o el consenso y cuya naturaleza puede ser especulativa o emancipatoria.

²⁹ Como señala Jean-Francois Lyotard (1991), bajo las pretensiones bucólicas de la casa -tiempo, lugar y memoria común- el domus domicilia la sedición.

³⁰ Un «país de muchas tribus» le llama Edgardo Rodríguez Juliá en *El entierro de Cortijo*. Sobre ese concepto y su diferencia en las crónicas de la ensayística que le precede véase Rodríguez Castro (1993c).

nomista del 19 y del 20 debía ser sustituido por el plebeyismo, o la puesta en escena de la cultura popular por la cultura popular, y no por sus representantes letrados (recordemos la escena del cafetín en *Balada*).³¹ De ese modo las capas negras y mulatas de la nación recobraban su fuerza fundacional, sepultada en los pisos subsiguientes y pueden, ahora, decirse y decir la nación. Y, aunque se puede aducir que este imaginario es rescatable al afroantillanismo de Palés en los treinta, lo cierto es que su impacto en el campo intelectual de los setenta fue inmediato.

Precisamente esa irradiación, su potencial interpelativo de presentarse como relato verosímil y movilizador, apunta al segundo operativo de esa ensayística: la escena pedagógica detonada por la voz del maestro. Ya fuera desde el aula de la cultura humanista, de afiliación arielista, desde la cual Pedreira se dirige a su «juventud dorada», o desde el aula politizada en la cual se instala González, la propuesta asume la forma de una lección.³² Desde sus casas discursivas, la casa de la nación, que es también la de su cultura, albergaron la trama, personajes y destinatarios de sus respectivas versiones -criollismo o antillanismo- en la ilusión de que la misma está mejor asentada en un sólo lugar y mejor representada en una sola versión identitaria. A esa versión se abocó un sector significativo de los escritores y de la crítica literaria de la época

Se podría decir, como ha señalado Rubén Ríos Ávila (1995), que gran parte de la literatura de los ochenta se puede leer como un regreso a ese primer piso. Un regreso interesado, habría que matizar. Al hombre en la calle de González, víctima o agente de cambio del entorno social urbano, sus lectores añadieron un gusto orillero y una inflexión humorística, muy atenuados en la obra de González. Las calles se redimensionaron en esta poética, ac-

³¹ Esta propuesta está más desarrollada en otro ensayo de la colección (1980a), «Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy».

³² En «Las casas del porvenir» (1993b) analicé las estrategias propias y sus efectos de interpelación de la escena pedagógica en la enunciación de relatos nacionales en la ensayística puertorriqueña, particularmente *Insularismo* y *El país de cuatro pisos*.

cesando a otros callejones urbanísticos y mentales, celebratorios, inclusive, del lumpenaje como ámbitos de resistencia o erosión de los discursos de la alta cultura y de la buena moral social.³³

Filtrado por la poética de lo soez de Luis Rafael Sánchez y su exploración del habla y los gestos marginales, sus practicantes más asiduos fueron Juan Antonio Ramos y Ana Lydia Vega. Ramos, con *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Hilando mortajas* (1983) y *Papo Impala está quitao* (1985), prolongó el emplazamiento a las casas de urbanización y a los vericuetos del caserío. Propuso además un hiperrealismo, que al intentar borrar las marcas de la escritura a favor de un habla transparentemente lumpen, recontextualizaba «La carta» saludando el plebeyismo de González. Los textos de Ana Lydia Vega, desde *Virgenes y mártires* de 1980, someterían el plebeyismo de la escritura sobria y cortante de González a los intensos procesos de ludismo verbal y relativización moral que los caracterizan. Vega, además, incursionaría en el antillanismo que González reclamó de su maestro Betances y de los radicales del 19, sobre todo a partir de *Encanaranublado y otros cuentos de naufragios* de 1987.

Otros escritores asumirían, parcialmente, la propuesta de González en su exploración de los ambientes urbanos, las identidades subalternas y su antillanismo. De modo más atenuado en los textos de Rosario Ferré, Magaly García Ramis. Con distancia más marcada en los de Edgardo Sanabria Santalíz, Edgardo Rodríguez Juliá y Manuel Ramos Otero.³⁴ Lo cierto es que, desde su ingreso a nuestra vida literaria en 1943 con la zaga de Alfredo Fernández internándose en el cañaveral, pero de vuelta a la ciudad, no es posible pensar nuestra literatura, sus urgencias y territorios, fuera de la generosa órbita del inquieto viajero que fue José Luis González.

³³ Me ocupe del traslado de esa generación a la del fin del milenio en «Divergencias: de ciudadanos a espectadores culturales» (1997).

³⁴ Aunque confiesa su admiración por estos jóvenes narradores, en *Conversación* (1976) le reprocha a Rodríguez Juliá su barroquismo y a Ramos Otero su temática personal como factores que atenúan los deberes del escritor.

Exilio, transtierro. Para González el afuera fue la posibilidad misma de saberse adentro y de trasladar la casa de su escritura al terreno siempre elástico de la ficción, incluso de las memorias nacionales. A diferencia de la imagen del intelectual exiliado del XIX, para quien el viaje era marca de desarraigo y pérdida, en su caso fue ganancia, extensión, reterritorialización. De él se puede decir con Arcadio Díaz Quiñones:

En esa comunidad imaginada desde el exilio -inmersa en la apropiación y en la traducción culturales exigida por su constante natalidad- tenía González un lugar asegurado. A ellas, a sus potencialidades y alternativas, retornaba en sus ficciones una y otra vez para construirse un lugar donde se pudiera habitar y pensar, empezar a nacer. (2000: 191).³⁵

Bibliografía

- Álvarez, Silvia (2001). *Un país del porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico* (siglo XIX). San Juan: Ediciones Callejón.
- Arendt, Hanna (1993). «What is Freedom». *Between Past and Future*. New York: Penguin Books.
- Augé, Marc (1994). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1976). *Conversación con José Luis González*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (1984). «Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del Treinta». *Sin Nombre*, Vol. XIV: 16-35.

³⁵ En el ensayo breve «José Luis González: La luz de la memoria», Díaz Quiñones (2000) reflexiona sobre «La noche que volvimos a ser gente» como contrapaisaje de la memoria cultural puertorriqueña.

- _____ (1993). «Balada de otro tiempo». *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (2000). «José Luis González: La luz de la memoria». *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Foucault, Michel (1978). «Nietzsche, la genealogía y la historia». *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La piqueta.
- _____ (1999). «Espacios otros». *Versión*, N° 39.
- Gandía, Zeno (1972). *La charca*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Gelpí, Juan (1993). *Paternalismo y literatura en Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universitaria.
- González, José Luis (1943). *En la sombra*. San Juan: Imprenta Venezuela.
- _____ (1945). *Cinco cuentos de sangre*. San Juan: Imprenta Venezuela.
- _____ (1948). *El hombre en la calle*. Santurce: Bohique.
- _____ (1950). *Paisa*. México: FCE.
- _____ (1953). *En este lado*. México: Los Presentes
- _____ (1972). *Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1972). *La galería y otros cuentos*. México: Era.
- _____ (1973). *En Nueva York y otras desgracias*. México: Siglo XXI.
- _____ (1978). *Balada de otro tiempo*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (1980a). *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (1980b). *La llegada*. México: Contrapuntos.
- _____ (1984). *Las caricias del tigre*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1986). *Nueva visita al cuarto piso*. Madrid: Flamboyán.
- _____ (1988). *La luna no era de queso. Memorias de infancia*. Río Piedras: Edit. Cultural.
- González, Libia (1998). «La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1900.» «El 98: Los arcos de la memoria». *Los arcos de la memoria: El 98 de los*

- pueblos puertorriqueños*. Alvarez, Gaillard y Rafucci (Edits.). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Heidegger, Martin (2001). «Construir, habitar, pensar». *Conferencias y artículos*. Barcelona: Edics. del Serbal.
- López Acevedo, Bernardo y Soto, Vilma. «Habla José Luis González». *Diálogo*, Año 1, N° 4, diciembre 1986-enero 1987: 2.
- Lytard, Jean-Francois (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (1991). «Domus and the Megalopolis». *The Inhuman*. California: Stanford University Press.
- Martorell, Antonio (1997). «El placer de conocer». *Diálogo*, enero.
- Marqués, René (1977). *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. Río Piedras: Editorial Antillana.
- Pedreira, Insularismo (1934). *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Río Piedras: Huracán.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- _____ (1996). «Migratorias». *Paradojas de la letra*. Venezuela: Edic. eXcultura.
- Rivera, Irma (1999). «Los viajes, el libro y la introspección son los tres caminos hacia la verdad que la modernidad reconoce.» *Cambio de cielo*. Río Piedras: Editorial Posdata.
- Ríos Ávila, Rubén (1995). «Puertorriqueños: álbum de la sagrada familia literaria». *El Mundo*, 14 de enero.
- _____ (2002). «Melodía». *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Callejón.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (1999). «José Luis en el recuerdo». *El Nuevo Día*, 7 de febrero.
- Rodríguez Castro, Malena (1988). «Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño en la década del treinta». *Boletín del centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico* 3 (1987-1988): 45-65.
- _____ (1989). «La escritura ordenadora criolla». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades*, N° 18: 135-150.
- _____ (1991). «Oír leer, memoria y cultura obrera». *Caribbean Studies*, Vol. 24, N° 3-4.

- _____ (1992). «Ley y letras en el Senado de Puerto Rico». Senado de Puerto Rico (1917-92). *Ensayos de historia institucional*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (1993a). «Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano». *Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico*. Álvarez Curbelo, Silvia y Rodríguez Castro, Malena (Edits.). Río Piedras: Huracán.
- _____ (1993b). «Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño.» *Revista Iberoamericana*, Vol. LIX, Nº 162-163: 33-55.
- _____ (1993c). «Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá». *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne Winter (Edit.). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- _____ (1993d). «Apuntes urbanos: vanguardia y modernidad en Puerto Rico». *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. XX: 253-276.
- _____ (1997). «Divergencias: de ciudadanos a espectadores culturales». *Revista de Critica Literaria Hispanoamericana*, Año XXIII, Nº 45: 365-380.
- _____ (1998a). «El 98: Los arcos de la memoria». *Los arcos de la memoria: El 98 de los pueblos puertorriqueños*. Alvarez, Gaillart y Rafucci (Edits.). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- _____ (1998b). «Asedios centenarios: La hispanofilia en la cultura puertorriqueña». *Hispanofilia: Arquitectura y Vida en Puerto Rico*. Enrique Vivoni (Edit.). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Said, Edward (1988). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University.
- _____ (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Soto, Juan Pedro y González, Josemilio (1971). «Diálogo con José Luis González». *Claridad*, 21 de enero, Nº 436: 21-23.

Una rebelión distinta: la voz negra como instrumento de insurrección

Víctor Conenna
Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

1. Punto de partida

El camino de Yyaloide es, tal vez, la novela de Edgardo Rodríguez Juliá que menos ha sido visitada por la crítica. Ambientada en el siglo XVIII, se divide en tres capítulos: «Formación del Niño Avilés», donde se narra la educación que el Obispo Trespalcios impone a un niño poseso y exorcizado para que sea un futuro gobernante, en tanto trata de esclarecer la profecía que se cierne en torno de él;¹ «El viaje menino», que relata el viaje iniciático del Niño Avilés por los caños y mangles aledaños a San Juan Bautista, planeado también por Trespalcios para fortalecer su espíritu ante lo desconocido pero, como apunta González, contrariamente a las intenciones del Obispo, «Avilés se disipa en un romance nebuloso en una arcadía degradada (Yyaloide) donde, al final, irónicamente, se acrecienta su voluntad de extravío» (1997: 105). Es importante destacar que en este capítulo, Marcos, uno de los personajes negros, cuenta la historia de Mitumo, un esclavo alzado que huye a los mangles y funda una ciudad lacustre a la que acuden para ser libres todos los negros que escapan de la esclavitud. Sin embargo, el caudillo se enamora de la Reina de África (una sirena) y la secuestra, razón por la cual la ciudad será destruida por Mato, la serpiente marina que cuidaba a la sirena negra. La frustrada historia de amor sirve a los negros para desplegar un rico abanico de imágenes y constelaciones pertenecientes a su cultura de origen, recuperadas desde el recuerdo. El último capítulo, «El tarot», relata el regreso y enfrentamiento del Niño Avilés con el Obispo.

¹ El Avilés es el protagonista de la trilogía «Crónica de la Nueva Venecia». Los cronistas sostienen que el niño fue rescatado milagrosamente de las agitadas aguas del mar durante un naufragio y, posteriormente a este hecho, comenzará a ser venerado como un mesías, sobre todo por los sectores más populares. También contará con la protección del obispo Larra en principio y del obispo Trespalcios después.

Si consideramos que el mundo negro fue sometido a un doble exilio, por un lado el que remite a los millones de seres desarraigados de África, esclavizados en América, y por otro el que supone el destierro de la historiografía puertorriqueña, mi interés está centrado principalmente en el segundo capítulo porque, como veremos, en una novela que se aparta de la temática principal de la serie que la contiene² -las rebeliones generalizadas de esclavos negros- nos reenvía a ella de una manera distinta. La combinación de aspectos tan diferentes como la estructura, el sistema de enunciación, el espacio geográfico representado y el universo retórico, entre otros, convierten la escritura en instrumento de otra rebelión que no se produce en el terreno de las armas sino en el de los discursos.

2. Sistema de enunciación

El camino tiene un narrador en tercera persona que se asume como historiador. Su trabajo consiste en imaginar, tratar de interpretar la historia y hacer conjeturas a partir de una serie de documentos que había permanecido oculta durante años, entre ellos, el diario secreto del Obispo Trespalacios, el diario de navegación del Niño Avilés y las crónicas de Gracián.³ Además de estos textos, el narrador intentará analizar y descifrar imágenes del pintor oficial Silvestre Andino Campeche y de otro pintor

² La denominada *Serie histórica* está integrada por *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y la trilogía «Crónica de la Nueva Venecia», escrita totalmente entre 1972 y 1978 y compuesta por *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994) y la inédita *Pandemonium*.

³ Refiero estos tres documentos pues son los que abonan de modo preponderante mi lectura. La lista completa del complejo y dispar material que aparece en la novela es la siguiente: 1. Diario secreto del Obispo Trespalacios, 2. Diario de navegación del Niño Avilés, 3. Crónicas de Gracián, 4. Testimonios de cronistas desconocidos, 5. Crónicas de don Rafael Más Callejas, 6. Testimonio de Don Valentín González, tutor de cámara del Niño, 7. Testimonio de un oscuro secretario de la Capitanía, 8. Anónimo de la época, posiblemente escrito por algún partidario del Obispo, 9. Fragmento del libro de Mellado sobre el arte de Silvestre Andino Campeche, 10. Edicto, según Mellado, escrito por Callejas cuando dejó de ser secretario del Obispo, 11. Cronista cuya identidad desconocemos (sic), 12. Crónicas del nuevo secretario

desconocido. Estas imágenes (podríamos denominarlas realistas, sobre todo las primeras) son casi el testimonio fotográfico del crecimiento y educación del Niño Avilés y, al igual que las fotografías en la actualidad, adquieren valor de documento histórico. Incluso, tal como se puede inferir de la crónica de Gracián, ya tenían ese valor para el Obispo:

Entonces continuó la ceremonia de despedida, que ésta consistía en posar larguísimo rato para el ojo de Silvestre Andino; al parecer el Obispo consideraba que las cosas no ocurrían si Silvestre no era testigo fiel de ellas con su arte. (55).

Cabe destacar también que el relato está construido para que la verosimilitud juegue de acuerdo con un referente (social, psicológico, ideológico) aparentemente común al lector y al autor. Es así que el prologuista de «Crónica de la Nueva Venecia»⁴ (que es el narrador de *La noche oscura del Niño Avilés* y de *El camino de Yyaloide*) se posiciona en un presente histórico concreto -9 de octubre de 1946-, desde allí interroga el pasado y, para desentrañarlo, en muchos pasajes apela a una suerte de puesta en escena («miremos», 10; «acerquemos la lupa», 22) donde se sirve de la imaginación («adivinemos», 10; «nos aventuramos a presentar la hipótesis», 10), piensa posibilidades, hace conjeturas y suposiciones y se permite impugnar a los cronistas: «Todo lo otro es producto de la ventajería hipócrita de estos cronistas, siempre más al servicio del pecunio que de la verdad» (28). No obstante, a su vez, su trabajo es analizado y criticado por A.J.M., iniciales que corresponden al poeta Alejandro Juliá Marín, personaje de ficción creado por el autor con la intención de

del Obispo, 13. Testimonio de Don Esteban de Zúñiga y Palacios, 14. Testimonio de Don Rafael Casaldueiro, 15. Escrito de Silvestre Andino Campeche al dorso de una miniatura, 16. Miniaturas del pintor oficial Silvestre Andino Campeche, 17. Miniatura no perteneciente a Silvestre Andino Campeche, presuntamente de un pintor novel, 18. Lienzo de Silvestre Andino Campeche.

⁴ El prólogo de «Crónica de la Nueva Venecia» consta en *La noche oscura del Niño Avilés*.

homenajear a un ensayista puertorriqueño de los años treinta, Don Tomás Blanco,⁵ quien desde las notas a pie de página se inmiscuye con el propósito de poner orden con sus juicios y admoniciones, con sus aclaraciones y reflexiones, adoptando, de esta manera, el rol de comentarista e interlocutor unilateral del narrador.⁶

Desgranar el sistema de enunciación hasta sus componentes mínimos sirve para mostrar cómo el narrador envuelve al lector en sus redes, hay una intencionalidad de hacerlo entrar en el juego de un determinado género que, por supuesto, será transgredido y parodiado. «Crónica de Nueva Venecia» se define desde un primer momento, a partir del prólogo, como Historia y no como obra de ficción; el primer narrador, Alejandro Cadalso, se presenta como historiador, un investigador de archivos. Sin embargo, no nos hallamos ante un relato histórico tradicional, sino ante el uso de ciertos elementos estereotipados del mismo que son sólo el punto de partida de «algo» que se vislumbra más allá y que trasciende la historia misma. En sintonía, el narrador de *El camino* encuentra la historia en la pluralidad de las crónicas, escritos, diarios privados y demás documentos, logra articularlos y dejar que se cuenten por sí mismos generando un discurso que ya no será el de la crónica sino el de «esa» historia: manifiestamente idealizada, que brinda una versión falsa de los hechos con la conciencia plena de estar haciéndolo.⁷

⁵ Tal lo expresara el mismo autor a Gabriela Tineo y Valeria Aguilar en «Pero a mí que no me nieguen mi parcela» (2006).

⁶ Por ejemplo, ante la interpretación que el historiador hace de un documento «perteneciente a un cronista cuya identidad desconocemos» (45), que refiere una polémica entre el rabino Saúl Cardoso y el Obispo Trespalacios en torno al significado de una profecía, A.J.M. interviene: «El historiador se equivoca. Toma por bueno el testimonio de un humilde cronista, tan dado a la exageración como al error.» (48).

⁷ Importa subrayar el valor que adquieren estos textos como documentos, valor que se puede rastrear en el prólogo de la trilogía. Allí, el historiador Alejandro Cadalso adelantará que la historiografía oficial pretendió borrar de la memoria histórica el recuerdo de Nueva Venecia y que dicha ciudad desaparece de la historiografía por decisión de las autoridades coloniales del siglo XIX. Al mismo tiempo, agrega que todos los documentos relacionados

3. La voz negra

El principal escollo que surge al intentar rastrear la voz negra se vincula con ese sistema de enunciación constituido por el tejido de crónicas. A diferencia de otras novelas de escritores latinoamericanos del siglo XX que persiguen posicionar en la Historia sectores tradicionalmente relegados de la cultura oficial, en *El camino de Yyaloide*, aunque cada vez que Marcos cuenta existe un gesto que responde a los rasgos compositivos de las sociedades de «oralidad primaria» (Ong, 1987: 25),⁸ no se intenta representar el habla de esos sectores. Por lo tanto, el peso de la tradición cultural y la construcción de una nueva cultura en el exilio, que están estrechamente ligados con el sistema oral, son recogidos y mediados por las crónicas, documentos gubernamentales o testimonios privados, dejando de lado toda marca de oralidad o «efecto de oralidad» (Pacheco, 1992: 57). En este sentido, también resulta productivo reparar en un detalle que, casi inadvertido, está apostado en el fragmento titulado «De las cosas que Gracián vio en el viaje del Niño Avilés a los caños», en el que el cronista inscribe la historia de la Reina de África y la ciudad la-

con Nueva Venecia fueron quemados en el año 1820, excepto los lienzos de Silvestre Andino en virtud de no haber sido clasificados como actas o crónicas. El texto que está prologando va a hacer renacer la ciudad maldita, rastreando por debajo de la superficie, de lo que está a la vista, con el fin de llegar a lo subyacente, a lo que se dejó escondido, proceso de desocultamiento habilitado por el hallazgo de la llamada «colección Murillo», en referencia a José Pedreira Murillo, el archivero que en 1913 descubrió los documentos que habían sido salvados de la quema por el secretario adjunto del Archivo Obispaal, Don Ramón García Quevedo. En cuanto a *El camino de Yyaloide*, se precisa que ha llegado a las manos del historiador una colección de crónicas y miniaturas que representa la educación del Avilés -ordenada por el Obispo Trespalacios aunque más tarde es él mismo quien quiso hacerla olvidar- y que fue desenterrada del abandono por el archivero municipal Don Eleuterio Fernández Vargas: «Y el muy excelentísimo Don José de Trespalacios nos pidió a todos los cronistas y pintores de Palacio que no divulgáramos sus intenciones; se trataba de narrar todas las ocurrencias que brotaran felices del ingenioso Avilés, y de pintar todas las graciosas escenas a las que nos tenía acostumbrados su muy inquieta infancia.» (10).

⁸ Este gesto se relaciona con el hecho de que sea el más anciano quien lleve la palabra, el consumo de alguna planta alucinógena, la disposición del orador

custre fundada por Mitumo, después de escuchársela contar a Marcos: «Y el fundador de aquella colonia de negros cimarrones fue un caudillo de nombre Mitumo, o algo así, *que ya se me ha olvidado* aquel nombre extraño en lengua de África.»⁹ (68).

Es evidente que la voz de los negros está sujeta, al menos, a una doble mediación, de la escritura y de la memoria de los cronistas, y en este caso es aplicable lo que se ha dicho sobre *La noche oscura del Niño Avilés*. Me refiero a la lectura de Susana Zanetti quien se pronuncia a propósito de la oralidad en la novela y señala que «el testimonio negro directo está clausurado, pues discurre en lenguas desconocidas y en el son de los tambores, sin acceso a la escritura» (2004: 25).¹⁰ Anuladas, pues, estas dos posibilidades de ingreso a la cultura negra, nos preguntamos si estas mediaciones entorpecen la ponderación de la importancia de la cultura africana en Puerto Rico, si estos textos, escritos por cronistas españoles o criollos, blancos y católicos, para lectores españoles o criollos, blancos y católicos proponen caminos alternativos para acceder a ella.

A lo largo del primer capítulo, cuyos hechos principales se centran en la plaza de San Juan Bautista y en su Palacio Episcopal, las pocas referencias a las expresiones culturales negras tienen mayoritariamente connotación negativa. Los cronistas las vinculan con la superstición, el paganismo, la mala vida, la promiscuidad, el libertinaje y, por supuesto, con la condición de

y de los escuchas alrededor del fuego, el tono ceremonioso. Dice Gracián: «...pero entonces escuché la oscura voz de Marcos, quien dijo, con la autoridad de sus años, a través del espeso humo que soltaba la hierba diablo en su cachimba, un cuento tan triste como la vida». (68).

⁹ El destacado es mío.

¹⁰ En *El camino*, los cronistas no recogen la voz de los negros, salvo que su articulación sea relevante a los asuntos tratados por los blancos. Ejemplo claro de ello es el episodio en que el negrito Melodía debe dar su testimonio respecto de un hecho de sangre que compromete seriamente al Niño Avilés y termina con la muerte de Don Sebastián Campos Masferrer, hijo de una de las principales familias de San Juan, provocando la indignación de los ciudadanos más ilustres.

dependencia y servidumbre.¹¹ La única manifestación jerarquizada por los cronistas, en este capítulo, es la música. Aparece, en primer lugar, en los danzonetes «a paila de Cortijo» que interpreta el maestro cafre, rey del toque aldeano y costeño,¹² a pedido del Obispo Trespacios. Luego, es el mismo Obispo, quien temeroso de que esta música primitiva dañe el oído del niño, prohíbe el toque de tambores en las calles aledañas al Palacio Episcopal, restricción que no alcanza a evitar las visitas que el Niño Avilés y el negrito Melodía, su paje y amigo, hacen a los barrios de Piñones y Cangrejos para beber aguardiente y escuchar los toques de tambores africanos, prácticas que resultan nuevamente asociadas con la vida licenciosa y pervertida de los prietos.

Es en el segundo capítulo donde la voz de los negros adquiere mayor relieve, a medida que adquiere mayor relieve el espacio geográfico representado. Uno de los pocos críticos que se dedicaron a *El camino de Yyaloide*, Rubén González, analiza cada uno de los tres capítulos que la componen, haciendo hincapié en que «El viaje menino» es el más importante de los tres, y se detiene, en particular, en los aspectos utópicos, paródicos e irónicos. En cuanto al viaje en sí mismo, basándose en datos textuales, sostiene que en esas tierras donde el Avilés se piensa conquistador «Gracián reconoce cercanos parajes cultivados años atrás por el predecesor del Obispo Trepalacios, el Obispo Larra, hecho que disminuiría aún más las supuestas hazañas que formarían el talante del Niño» (1997: 112). Y más adelante agrega que «hay un contraste entre lo que se supone sea un verdadero viaje de aprendizaje, la transformación finalmente equilibrada de una voluntad nueva, y un viaje vulgar a los alrededores» (1997, 113). Nos preguntamos entonces ¿cuál es la importancia del viaje menino?

¹¹ Sirva como ejemplo la descripción que uno de los cronistas hace de los barrios negros: «...fueron de juerga y rumba toda la noche [...] al poblado de Piñones, que éste queda más allá de Cangrejos, y es sitio donde el honor y la vida se juegan sin mucha contemplación, siendo aquel litoral parque de fornicación y plaza de baile.» (33).

¹² Ostensible homenaje al músico Rafael Cortijo.

4. Viaje y retórica

En «Una imposible vuelta a casa», Iain Chambers puntualiza una diferencia entre los conceptos de *viaje* y *migración*:

...el viaje implica movimiento entre posiciones fijas, un lugar de partida, un punto de llegada, el conocimiento de un itinerario. Y entraña asimismo un eventual retorno, una posible vuelta a casa. La migración, en cambio, implica un movimiento en el que el lugar de partida y el punto de llegada no son inmutables ni seguros. Exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación. Siempre en tránsito, la promesa de una vuelta a casa [...] se vuelve imposible. (1995: 19).

Me interesa enfatizar esta diferencia porque, desde esa perspectiva, se puede pensar que «El viaje menino» implica estos dos aspectos: todos los personajes participan de un viaje medianamente planificado. Sin embargo, observado desde el punto de vista de los personajes negros, aunque sean descendientes de los primeros transterrados, ese viaje no es más que un nuevo avatar en su estado de migración, una de otras tantas situaciones que tienen que vivir, producto de su condición de esclavitud en medio de las exigencias descritas por Chambers. Es así que si consideramos el espacio geográfico representado en el texto nos encontramos con dos áreas diferenciadas que remiten a los conceptos de *viaje* y *migración*. La ciudad de San Juan Bautista es el asiento de las instituciones coloniales y, por lo tanto, el lugar más importante de Puerto Rico. En la ciudad están los barrios de Piñones y Cangrejos (barrios de negros), y al este, los caños y mangles que forman vías de navegación poco exploradas y que el Avilés tendrá que atravesar y descubrir. San Juan está en abierto contraste con los mangles y esta oposición aparece como síntesis y compendio de dos mundos culturales: el de los blancos, ordenado por la escritura y el catolicismo, y el de los prietos, configurado por la oralidad y los mitos africanos.

Pero, determinar la importancia del viaje menino implica, además, como lo apunté, la puesta en análisis de aspectos muy disímiles, entre ellos el universo retórico, que está en ajus-

tada sintonía con el espacio geográfico. Comencemos por señalar que en *El camino de Yyaloide* la ironía y la parodia son dos figuras fundamentales, sobre todo en el interior de «El viaje menino». La primera surge, primordialmente, de la contraposición de discursos entrelazados en esa gran red narrativa que constituye el sistema de enunciación. Las versiones que dan dos personajes sobre un mismo acontecimiento son ejemplares en este sentido. Escribe el Niño Avilés en su diario de navegación:

Navegábamos por canal de riberas adornadas con flamboyanes y marías; trinitarias y canarios, cuando sonó a estribor terrible fagonazo. Raudo salté a enfrentarme al pirata aquel; es de buena capitanía ir al frente de los hombres; ligeros los pies; bravío el corazón, tomé mosquete y disparé hacia la ribera, esperando ahuyentar, de este modo tan bizarro, al muy cobarde enemigo. Y cuando llegaron los otros yo escudriñaba con ágil vista los arbustos de la ribera, que a punto estuve de saltar a tierra y capturar aquel malhechor; pero la prudencia de mis soldados bastó para moderar mi valentía. (101).

Interpretación de los hechos que difiere en forma notable de la que inscribe Gracián en su crónica:

Bueno, pues, esta mañana sonó a estribor fagonazo de mosquete; todos los que íbamos en la nave capitana saltamos sin consulta, estrujamos las narices contra los tablonces de cubierta. Al Niño se le puso el temple más tembloroso que aterrado: no tardó en venir gateando hasta donde Melodía, Simón, Marcos y yo estábamos. Volvió a sonar otro mosque-tazo justo cuando nos escondimos detrás de los baúles y sacos puestos contra el barandal. [...] Esperamos, y cuando ya no hubo más tiros, sacamos la chola y oteamos la orilla. (104).

En la versión de Avilés reconocemos un sujeto con características heroicas, a partir de cuya figura conjugan, sin necesidad aparente de trascendencia, las singularidades que hacen a las posibilidades de éxito, artificio discursivo que resulta impug-

nado en la versión del cronista. En ambas se entrevé el uso de la parodia que, en concordancia con *La noche oscura del Niño Avilés*, aparece con insistencia aunque para articularse en torno de tres ejes básicos. En primer lugar, se parodia el archivo de la historiografía puertorriqueña a través de lo que César Salgado denomina «un tipo particular de fetichismo documental» (1999: 161), en el que el hallazgo del documento adquiere mayor relevancia que su contenido. Siguiendo el criterio de Salgado, el segundo eje estaría dado por la concepción misma del personaje Niño Avilés «como doble satánico del primer prócer puertorriqueño, Ramón Power y Giralt, celebrado como 'mesías' por la historiografía criolla» (1999: 191). Finalmente, el tercer eje se consolida a partir de la intertextualidad que se establece con el Quijote, el diario de Cristóbal Colón y los relatos homéricos.

Sin embargo, hay una figura que domina el universo retórico, que está estrechamente vinculada con el rescate del mundo negro y cimarrón, excluido y desterrado de la historiografía oficial puertorriqueña, y que nace de un nuevo contraste.¹³ Esta vez, el que se produce entre las apreciaciones desplegadas sobre la naturaleza del viaje y los hechos narrados. Esta figura es la paradoja. Si el título mismo del capítulo, «El viaje menino», nos remite a lo pequeño, lo minúsculo y acotado, y tanto en la crónica de Gracián como en el diario secreto del Obispo Trespacios hay constantes referencias a esta cualidad («Diminuto ha sido el viaje, miniatura de los que hacen los hombres prudentes, insignificante al lado de las jornadas emprendidas por los príncipes», 91), ¿dónde radica su magnitud? La intertextualidad, el uso de la ironía, el título del capítulo y la alusión a la pequeñez posibilitan pensar todo el viaje menino como una gran parodia. En los mismos textos comienzan a aparecer señales inequívocas de que si bien no se trata del viaje al corazón de las tinieblas, tampoco es sólo un paseo por los alrededores de San Juan. Las condiciones climáticas y topográficas determinan que no sea un viaje vulgar.

¹³ Así como en *La noche Oscura del Niño Avilés* la antítesis puede ser considerada la figura dominante cuyos alcances subsumen la multiplicidad de contrastes, polarizaciones y tensiones que la pueblan.

¿Hacia dónde se viaja? El narrador, citando una crónica «posiblemente escrita por el secretario del Obispo» (53), ofrece datos precisos sobre su destino:

Don José había encomendado al Niño Avilés la exploración de los caños y mangles al este de la ciudad. [...] aquellas lagunas forman vías navegables desde el Caño de Miraflores, que está en la rada sureste de la bahía, hasta el litoral de Vacía Talega, allá cerca de la desembocadura del Río Loíza [...] Los expedicionarios zarparon del muelle de Puerta de Tierra, y fueron a encontrarse con abastos y remeros en el Cayo del Ángel, allá en la boca del Gran Canal que conduce a la primera laguna de la vía, la llamada de San José. (53).

Verificamos aquí realemas, espacios físicos determinados, concretos, cuya nominación procede de la imposición colonial y, por tanto, de la tradición y usanza judeocristiana, pero ¿cómo son estos espacios? ¿Qué características tiene la zona que debe recorrer el Niño Avilés? Es un delta de mangles prácticamente inexplorado que no figura en los mapas, de una vegetación frondosa y exuberante, de corrientes traicioneras, de aguas con un olor apestoso, de canales llenos de lianas que hacen imposible la navegación, protegido por la niebla y la leyenda y alejado de la autoridad colonial. Es decir, hay aquí una serie de espacios que remiten a lo difícil de acotar, lo inconmensurable, lo misterioso, lo recóndito y, en consecuencia, ingobernable. Surge así una divergencia, una relación contrastiva entre diversas expresiones que se vierten en cuanto a la valoración del viaje -menudo/peligroso- y que puede sintetizarse en un fragmento que refiere el cronista Gracián después de que la expedición hubiera atravesado canales laberínticos en los que fueron corridos por el viento y la lluvia, sufrieron un frío atípico y quedaron desorientados y paralizados por el miedo:

...nuestro pequeño Capitán, siempre dispuesto a enfrentar los peligros del viaje en miniatura que el Obispo le había dispuesto, ordenó que fondeáramos, la neblina era tan espe-

sa que corriamos el riesgo de probar el extravío de estos caños, que son como laberintos de agua. (82).¹⁴

Esta discordancia, «que aproxima ideas opuestas y en apariencia irreconciliables y cuya interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido» (Beristain, 1992: 380) permite que entremos en el terreno de la paradoja: el proclamado viaje menino, en varios aspectos, termina siendo un viaje de grandes dimensiones. Queda por ver cuáles son esas dimensiones. Para introducirnos en ellas, quisiera volver a la parodia y a su enlace con el sistema de enunciación (pues posibilita poner en relación la novela con el resto de la serie) y recalcar algunos aspectos ya mencionados. El sistema de enunciación es similar al de las anteriores novelas históricas de Rodríguez Juliá, en las que también se parodia el archivo de la historiografía puertorriqueña. De dichas novelas se desprende, como lo señalamos, que las iniciales A.J.M. corresponden al poeta Alejandro Juliá Marín, quien desde las notas a pie de página oficia de comentarista histórico. En *El camino* esta tarea se inscribe en el primer y tercer capítulo. En el segundo, sus comentarios desaparecen. Paralelamente, a medida que la expedición avanza, la figura del narrador comienza a funcionar de otra manera y la historia del viaje nos llega a través de la transcripción directa de las Crónicas de Gracián, del Diario secreto del Obispo Trespalcios y del Diario de navegación del Niño Avilés. Pero, al mismo tiempo, queda otro detalle por reparar: aquellas imágenes que eran el fiel reflejo de todo acontecer oficial y sin cuyo testimonio los actos parecían no tener validez para el Obispo, del mismo modo desaparecen. ¿Por qué se producen estos cambios? Una posible respuesta es que la historia está dentro de la dimensión del logos y aquí, lentamente, ingresamos en la dimensión del mito.

5. A modo de llegada

Es ostensible que la desaparición del comentarista y las imágenes, y el borramiento de la figura del narrador así como las

¹⁴ El destacado es mío.

condiciones físicas, geográficas y climáticas del lugar crean una atmósfera enrarecida, un aura de peligro y misterio en torno de la tierra de Yyaloide. Tal aura estaría ligada en forma directa con el rescate de la memoria negra. En términos de Homi Bhabha esta zona puede ser pensada como un espacio «entre medio» que provee el terreno idóneo «para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad», un lugar «donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural» (2002: 18). Volviendo a la novela, entonces, es preciso señalar que la etapa de revalorización del elemento africano comienza después de que al principio del segundo capítulo se observa, una vez más, la condición de servidumbre de los prietos: «... cargan las chalupas con todo lo necesario para el viaje...» (56), y a partir de allí se inicia un proceso en el que los personajes negros cobran mayor protagonismo, estrictamente relacionado con el espacio geográfico, y que finalizará cuando el Obispo Trespalcios instale nuevamente el poder del Estado en las tierras de Yyaloide.¹⁵

En el viaje aparecen, además de Melodía, otros tres personajes negros: Marcos, su hijo Simón y, más adelante, Tomasa, quienes serán los encargados de contar y cantar las leyendas, plegarias y cantos que fueron traídos de África y transmitidos en forma oral por sus antepasados. En la travesía despunta una serie de ritos religiosos, costumbres y tradiciones que hablan de ciertas prácticas configuradoras de matrices constructoras del mundo negro. En este sentido, quisiera agregar un dato más: a medida que la expedición avanza la nominación de los lugares geográficos ya no responde a la tradición judeocristiana sino a la tradición africana, variación que posibilita vincular de manera clara estos nombres con la historia contada por Marcos: la Laguna de Mato lleva el nombre de la serpiente marina que era montada

¹⁵ Cuando el Obispo Trespalcios arriba a la tierra de Yyaloide, desembarca en un palanquín que es cargado por negros. Después de este episodio, en lo que resta de «El viaje menino», solamente hay dos breves menciones a los negros Melodía y Tomasa que vuelven a ocupar su sitio de esclavos.

por la Reina de África; tierra de Yyaloidé, el de un reino imaginario donde los negros dejarían de ser esclavos y abrazarían la libertad; Laguna Torrecilla es el lugar donde Mitumo construyó una torre para encerrar a la Reina de África, y Caño Lagrimilla, donde lloró al descubrir que no podía amarla. En el espacio geográfico está grabada la huella de la tradición oral. La zona de los mangles es el sitio donde los negros sienten la omnipresencia de los ancestros y Marcos, en este caso, es un referente cultural válido en una comunidad analfabeta, a la que transmite la herencia cultural que lega su pasado con el fin de que los portadores sepan quiénes son y hacia dónde se dirigen.

No obstante, si bien la voz de los negros es mediada por Gracián, los enfrentamientos entre ellos y el cronista son constantes. Entonces, ¿por qué el cronista, que tilda a los negros de fabuladores, noveleros, embusteros y otros sinónimos de mentirosos, que les teme y los detesta, que es un racista manifiesto y los considera inferiores, de todos modos registra esta oralidad tan efímera y la fija en la escritura? Dije antes que la voz negra era recogida por los cronistas en tanto fuera sustancial para los asuntos de los blancos. En este caso, tal cualidad la sustenta, por un lado, uno de los motivos mismos del viaje, ya que éste es, en cierto sentido, un viaje de aprendizaje y es natural que el Niño Avilés esté interesado por conocer los misterios de la zona que están explorando y, por otro, la circunstancia de que el propio Avilés estime a los negros como sus iguales. En varios segmentos del texto, los cronistas manifiestan, por ejemplo, que Melodía más que su paje era su amigo; además, el historiador adelanta que éste será su lugarteniente durante la fundación de Nueva Venecia, y el hecho mismo de que sea llamada *ciudad cimarrona* posibilita vislumbrar que esta relación se mantendrá por mucho tiempo. El afán de conocimiento del Avilés exige explicaciones y éstas, dependientes de quien las suministre, sirven para dar paso al antagonismo entre dos visiones del mundo: la de Gracián, basada en la escritura, hispanófila y europeísta, aliada con la razón y por lo tanto con el *logos*, y la de los negros, cimentada en la oralidad, afroamericana, vinculada con el trance alucinógeno provocado por la hierba diablo y aferrada al *mito*. La explicación de algunos acontecimientos específicos pone de manifiesto el

conflicto entre estas dos cosmovisiones. Así, la muerte de Pedro, uno de los remeros, en los mangles, sujeta al punto de vista de quien la interprete, deviene en versiones desencontradas: pudo haber sucedido por el ataque de un tiburón cubierto de una costra de limo verdinegro y caracolillos, criado y envejecido en el río y extraviado en el laberinto de canales, o por el ataque de Mato, la serpiente marina que le servía de corcel a la reina negra de esos lugares. De igual modo, la discusión que se suscita a raíz de unos zocos espetados en una laguna (que precisamente se llama Los Zocos) se suma a la serie de acontecimientos que exhiben el conflicto entre distintas perspectivas. Gracián, validando sus conocimientos en otras lecturas, flexión que legitima, también, el sistema escrito como fuente de saber, trata de explicar el origen de esos espacios:

Le aseguré que era historia conocida por gente de lectura que los indios caribes vivían por aquel litoral y venían a pescar a lagunas y mangles. Y para burlarme más de su ignorancia le expliqué que los zocos aguantaban unas redes de caña que tendían para cazar peces en lagunas y ríos. (68).

Otra es la explicación cuando Gracián inscribe la voz de Marcos, contando una historia que, a su vez, le fue transmitida en forma oral por sus antepasados:

Según él aquellos zocos eran el basamento de una ciudad lacustre de negros que otrora se construyó en esa laguna [...]. Y por así decirlo la ciudad lacustre se convirtió como en la tierra prometida. Los palafitos, que así se llaman estas viviendas edificadas sobre el agua, comenzaron a proliferar tanto que todo el horizonte del mangle fue rescatado de la naturaleza para la vida de los hombres... (68).

Además de ofrecer una explicación sobre los fenómenos de la naturaleza y de remitir a la tradición cultural africana, otra posibilidad encierran los mitos, la de producir miedo. Gracián, y esto se puede extender al resto de los hombres blancos, le teme a estas historias contadas por los negros:

Entonces me contrarié mucho con aquella loca conjetura, y a punto estuve de tirarle el sopón caliente por la cabeza, así de convencido estaba de que tantas leyendas suyas más eran para joderme el ánimo que para advertirle al Avilés de peligros reales que encontraríamos en la travesía. (67).

Rubén González registra la dimensión mítica de la novela circunscribiéndola solamente a mitos griegos, sin tener en cuenta que en estos parajes cobran importancia los mitos negros. Puntualizo otra vez las persistentes pugnas entre los prietos y Gracián, a pesar de que su voz es inscripta por el cronista porque en estas zonas marginales, borrosas, alejadas de la autoridad, y desde las enseñanzas que les confieren los mitos, los negros se permiten desafiar, contradecir y rebatir el punto de vista único y monolítico de los blancos. Gesto irreverente, desestabilizador que acrecienta aún más su valor si se sitúa en correlación con las anteriores novelas históricas de nuestro autor, categoría puesta en crisis por él cuando sostiene que sus novelas no son históricas, sino «fundaciones utópicas que disfrazan de historicismo su textualidad» (1985: 116). Y este disfraz no es casual. Como lo apunté al inicio, las novelas emplazadas en el siglo XVIII rescatan el sector más segregado de la sociedad colonial, el mundo negro, y giran alrededor de tensiones raciales y rebeliones masivas de esclavos. Si se tiene en cuenta que en Puerto Rico hubo algunos levantamientos menores y aislados que nunca tuvieron éxito pero jamás hubo ni se conocen planes de una rebelión general, es factible pensar que estas novelas delatan su voluntad por crear imaginariamente aquello que no sucedió. El desafío al punto de vista único de los blancos promueve una rebelión, no esta vez en el terreno de las armas sino en el de los discursos. Entonces lo discursivo cumple una doble función: por un lado, recupera la tradición cultural y, por otro, protege, junto con las características físicas y topográficas del lugar, ese espacio «entre medio», ese intersticio donde es posible el rescate de la memoria negra, donde se habla cangá y se celebran ritos fúnebres africanos y donde los nombres propios proceden de la tradición africana. En otros términos: es a través de estas prácticas que el universo negro va configurando un espacio de libertad donde se

torna factible la edificación de una nueva cultura en el exilio. Las ya mencionadas discusiones entre Marcos y Gracián sobre el tiburón que termina con la vida de Pedro, y los zocos que están espetados en la laguna permiten a Marcos contar la historia de Mitumo, la Reina de África y la serpiente Mato, punto de máxima concentración de la cultura negra a lo largo de toda la novela. Estamos aquí, en el nivel de Marcos narrador de este relato, dentro de una construcción en abismo, que se completa con la crónica de Gracián que, al mismo tiempo, es un componente más del sistema de enunciación operado por un narrador en tercera persona. Pero también podemos entender esta dinámica como una compleja estructura de series dentro de otras series. De esta manera, la historia de la Reina de África está dentro de la Crónica de Gracián que es narrada en «El viaje menino», capítulo principal de *El camino de Yyaloide*, novela que integra la trilogía inconclusa «Crónica de la Nueva Venecia» que, junto con *La renuncia del héroe Baltasar*, componen la denominada serie de novelas históricas de Edgardo Rodríguez Juliá que, a su vez, forma parte de la serie literatura puertorriqueña que, según el mismo Rodríguez Juliá, «tiene como principal tarea explicar por qué Puerto Rico hoy por hoy es aún una colonia» (Ortega, 1991: 132). Tal vez tal encadenamiento constituya una manera alterna de trazar un camino, un viaje, que parte de un mito africano para llegar a la realidad fáctica extraliteraria puertorriqueña.

Desde hace casi cuatro décadas Puerto Rico asiste a un proceso de labrado y revisión de una memoria histórica prolongadamente intervenida. Uno de los aportes más significativos de la literatura en dicho proceso fue el de «colmar las expectativas de un público tan sediento de epopeya como privado de referencias historiográficas concretas» (Vega, 1995: 30). Siguiendo un razonamiento consonante, podríamos preguntarnos cuál es el aporte de *El camino de Yyaloide*. Si las primeras novelas de Rodríguez Juliá fundaban una épica inexistente en la isla, ésta promueve una alternativa de rebelión diferente que radica en la posibilidad de ejercer prácticas discursivas vinculadas con rescate de la memoria negra. A través de la ironía, la parodia y, fundamentalmente la paradoja, se ofrece una versión de los hechos donde esas prácticas discursivas se transforman en instrumentos

o armas capaces de «dominar» o «doblegar» -aunque más no sea efímeramente- el orden establecido. Hasta podría pensarse esta versión de los hechos desde el presente de Puerto Rico y ponerla en diálogo con el trabajo que hacen los intelectuales, ejerciendo el poder de la palabra a través de prácticas literarias que alteran el orden vigente en pos de la reafirmación de la cultura y la identidad puertorriqueñas asediadas, persistentemente, por la penetración imperial.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Ed. Taurus.
- Beristain, Elena (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa.
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Chambers, Iain (1995). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- González, Rubén (1997). *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Ortega, Julio (1991). *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Edic. de la Universidad.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones Casa de Bello.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (1974). *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Editorial Cultural.
- _____ (1984). *La Noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Huracán.
- _____ (1985). «El mito del espacio perfecto en el barroco caribeño». *Hispanística*, año XX, N° 3: 113-119.
- _____ (1994). *El camino de Yyaloide*. Venezuela: Grijalbo.
- Salgado, César (1999). «Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía». *Cuadernos Americanos*, N° 7: 153-203.

- Tineo, Gabriela-Aguilar, Valeria (2006). «Pero a mí que no me nieguen mi parcela'. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá». *Espacios Nueva Serie*. N° 2: 272-287.
- Vega, Ana Lydia (1995). «Nosotros los historicidas». *Historia y literatura*. Álvarez Curbelo, S.-Rivera Nieves, I. Editoras. San Juan: Editorial Postdata. 21-39
- Zanetti, Susana (1994). «Las historias fingidas en *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Universidad Simón Bolívar, año 2, N° 4: 11-31.

Desplazamientos travestidos en la escritura de Pedro Lemebel

Hernán Morales
Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

En las líneas iniciales de la novela *Tengo miedo torero* (2002) del chileno Pedro Lemebel se escondería alguna clave de lectura para entender un proyecto de escritura que concebimos como figuración del desplazamiento: «Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, que permanecieron por años traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras.» (5)¹ La referencia a las páginas mezcladas entre abanicos y otros objetos anticiparía, desde una notación en apariencia fortuita, una idea de escritura homologada a prácticas y productos que se ven aliados a la literatura, cobrando todo el mismo estatuto; pero esos elementos mezclados con las páginas no son azarosos, sino que contribuyen a una transformación, una decoración o disfraz del sujeto, es decir a una desfiguración que aquí conllevaría la idea de desplazamiento en tanto que *traspapelar* significa precisamente confundir o perderse algo, así como cambiar el lugar que antes tenía.

Perder y confundir son conceptos que amplían nuestra mirada sobre este texto. Según indica la cita, las páginas que el enunciador traspapela habrían sido olvidadas allí por confusión, quizá por torpeza (otra vez la retórica de lo casual); sin embargo, se dejan entre elementos de un universo semántico importante para Lemebel, de ahí que ese mismo acto, pese a la forma como se lo indica, podría leerse con la intención de ser producido. Entre los objetos citados, el abanico se destaca: al abrirse y cerrarse, forma semicírculo y se repliega, es un objeto que muta en su puesta en uso, que oculta y devela fisonomías (la propia, la de quien lo porta) a efectos de cierta seducción. De algún modo, ello resulta una metáfora del proceso de escritura en este autor, por el cual las palabras (y el sujeto) se ven reforzadas en sus cualidades, se transforman y desdibujan, travisten su cara al maquillarse y asumir ropajes o texturas diferentes para seducir; re-

¹Todas las citas incluidas corresponden a la edición citada en la Bibliografía.

pitando el juego de ocultar y develar, se desplazan de codificaciones conocidas y sitúan en otros lugares (nos desplazan) al encauzar significaciones nuevas.

En la misma cita de apertura se dice que los «cosméticos... mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras», y esto también implica la transformación (por agregado) de una cosa en otra; la mancha colorea y reviste de distinta fisonomía algo, en este caso «la caligrafía», una imagen que en sí es puro trazo, aunque aquí concentra el peso completo de la escritura definida entonces hacia lo visual, como el dibujo de una mano escriba, contorno o filigrana, y hacia lo auditivo, hacia la canción en la hoja en blanco. Pero este desplazamiento se subraya cuando en determinados pasajes se *ve* la inserción fehaciente de «letras», estrofas de canciones que se imprimen y entraman el discurso, tal como anticipa la elección del título de la novela (*Tengo miedo torero*), que en realidad es el de un paso doble (de A. Kops y Alguero). Por un lado, son significaciones que se adosan y remedan las bandas del abanico mencionado; a la par refuerzan esa concepción de lo literario vinculado con lo pictórico y lo musical, con el romance, el melodrama, el cine y la cultura popular (cómo no pensar en la fuerza de Puig sobre Lemebel). Por otro, dicha alusión al paso doble engarzado a las letras de canciones que pueblan tramos de la escritura operan como una serie de incrustaciones que potencian el discurso en tanto tejido con relieve, donde la palabra generadora se hila con otras experiencias artísticas y adquiere resonancia. La escritura de P. Lemebel se vuelve así, integración de «realidades simbólicas», disfraz, caligrafía, literatura y romance autorreferenciados porque hablan de su particular identidad.

...Como una chiquilla enguindada de rubor, como una caracola antigua enroscada en sus brazos, a centímetros de su corazón haciendo tic-tac tic-tac, como un explosivo de pasión enguantado, por su estética de brócoli mariflor.

Detén el tiempo en tus manos,

Haz esta noche perpetua.

Para que nunca se vaya de mí,

Para que nunca amanezca. (22).

Esta cita es ejemplar respecto de la densidad de un desarrollo que rompe con una concepción lineal de relato al establecer una superposición que espesa y acumula voces en un fragmento devenido en «cuadro»; la canción incrustada en el suceder contribuye a la puesta musicalizando lo que se narra, a la manera teatral o cinematográfica: la chiquilla mariflor se abraza a su amante al compás de las estrofas que suenan y también envuelven ese breve acto; música, palabra, imagen se cruzan, se fusionan y alteran la índole convencional de la materia escrita. Más aún, el repentino cambio tipográfico pone en evidencia cómo la voz narrativa se agrieta; así el discurso incorpora voces que narran a dos tiempos, como si hubiera un telón de fondo sosteniendo la trama. Insistimos, no obstante, en la elección del título de la novela, que inicia este juego. Dice la letra de la canción: «*Tengo miedo, torero / tengo miedo cuando se abre tu capote / tengo miedo torero / de que el borde de la tarde, el temido grito flote / pero cuando torero / jugueteas con la muerte yo me olvido de mi miedo / y en ti creo torero, / te jaleo torero / olé torero*». El paso doble podría leerse como una réplica en miniatura y en otro registro de la propia historia de la loca, ya que esta novela ficcionaliza la relación amorosa entre dos sujetos (dos homosexuales) en el contexto de la dictadura de Pinochet, quienes atraviesan esos días de manera diferente. Por un lado, la *loca* sin nombre propio, sueña con una vida de artista, recolecta en su memoria plumas y tonadas de amor en boca de Sara Montiel; por otro, Carlos, un militante del Frente Manuel Rodríguez y tal como el cuadro materializa, «envuelve» a la loca en lo clandestino, en la lucha armada, sin que ella se dé cuenta casi. En el rodeo sobre el campo -como dice la canción- la loca tendrá a su torero que desafía la muerte y lo establecido, el hombre con quien logrará realizar su sueño de mujer atrapada, su sueño artista. La canción no es entonces una más de las que se acoplan en el relato, tampoco es un decorado como los del abanico, sino la síntesis de la historia personal *del -la* protagonista, otro modo, alusivo, de contarla.

Si leemos con detenimiento el fragmento citado, en la descripción que antecede a la estrofa de la canción se observa un trabajo minucioso sobre el aspecto fónico del lenguaje que remite a una concepción del signo en tanto sonido; la forma y el

contenido se tensionan y por momentos la primera devora lo segundo, un gesto que también desplaza la impronta puramente narrativa del texto. El efecto de musicalización se produce a partir del ritmo y del empleo de ciertos términos, onomatopeyas y sintagmas que, debido a los fonemas o grupos que los componen (ch, ll, qu, etc.), provocan un alza sonora en la lectura. La puntuación y los acentos marcan las quiebras: por ejemplo, la frase *estética de brócoli mariflor*, desde el acento de cada término, sumado a los grupos fónicos en cada caso, permite que surja un «sentido» sonoro, el cual, adosado al componente semántico, subraya un carácter rebelde y provocador (pensemos en la imagen de *brócoli mariflor* y sus posibles asociaciones). Estas operativas, al generar sonoridad, articulan un sello de oralidad en la escritura: la línea narrativa se enriquece desde la forma que el lenguaje adopta cuando se suman registros, prácticas y voces que, al conjugarse, obligan a una lectura en voz alta (sin olvidar que, a la par, las imágenes de tinte pictórico encadenadas, construyen también un relato «dibujado» capaz de «verse»), delatando la complejidad constructiva sobre todo en las suspensiones, en los retratos, cuadros o imágenes desbordantes. La sonoridad dada por las canciones que se acoplan y los procedimientos mencionados propician un efecto de diálogo con un bajo continuo,² pulso que acompaña el suceder, como si la palabra perdiera su calidad de *lo escrito* para volverse *lo oído*, música y ritmo. Y si el título de la novela revela la historia, por su parte la loca constantemente refiere, desde sus prácticas, a la «biblioteca melódica», un repertorio musical que deriva en nuevas ampliaciones de lo

² El bajo continuo fue una práctica musical desarrollada en el período barroco (aproximadamente desde 1600 a 1700) cuya principal característica residía en el acompañamiento, basándose en la parte del bajo ya compuesta, a la que se sumaba una improvisación de la armonía en la parte superior. En síntesis, el bajo continuo acompañaba por medio de indicaciones o cifras, la melodía principal para lo cual resultaba fundamental poseer ciertas habilidades creativas e interpretativas. La idea de la armonía que acompaña en un continuum a una textura principal resulta un concepto asociable a la densificación discursiva visible en la escritura de Lemebel, muy hibridizada, donde los lenguajes escrito y musical se requieren.

narrado, porque se entretujan los órdenes de lo que sucede y su posible asociación con otros títulos o pasajes de canciones: *Tengo miedo torero* adquiere así un telón de fondo melódico sin el cual su existencia no sería posible.

Esta dinámica de composición hojaldrada -la narración interferida por la escenificación, el cuadro y la puesta en primer plano de lo musical- se repite en el recurrente empleo de un procedimiento eficaz a ese fin, la metáfora; nos parece un motor de desplazamientos en este discurso de registros acoplados, en especial cuando la línea narrativa encadena imágenes que remiten a otras y se postulan como capas adosadas que también cuentan; así, los límites entre discurso narrativo y poético se desdibujan y vuelven a tensionar cualquier categorización convencional haciendo del texto una *materia* híbrida, extraña y provocadora.

Aunque los desdibujamientos de categorías se proyectan asimismo desde lo temático: homosexualidad, travestismo, nuevas identidades, otras formas de lo político...; el montaje y lo narrado son coherentes en beneficio de romper con códigos y convenciones para edificar una palabra otra, a veces oculta, que se haría visible por ejemplo, en las coordenadas de una contra-gramática. Dicho proceso trae aparejado sin dudas el diseño de un lector capaz de ajustar su mirada o con habilidades para desmontar máscaras del texto, desplazarse de un espacio a otro, de un ámbito conocido a zonas oscuras, a veces inciertas o enigmáticas, pero irresistibles.

La brócoli mariflor³

Desde la antigüedad se ha teorizado sobre la serie de dispositivos que se entrelazan en el plano del sentido lógico del discurso para activar niveles de profundidad y, a partir de ello,

³ En este sintagma se ve el particular uso que Lemebel da a ciertas palabras en la figuración del sujeto travesti y el campo visual / auditivo. El sustantivo brócoli es un término emparentado con el recurrente campo semántico que este autor construye en relación con objetos texturados de color verde: pieles, tejidos, telas. Su color, su aroma se adhieren a la figuración del sujeto travesti porque la loca es brócoli mariflor. Sin embargo las palabras en Lemebel parecen perder su contenido para volverse puro sonido provocador, puro

colocar la lengua entre uno de los sistemas más complejos. Hablar de niveles y planos lleva a pensar en la importancia de algún componente retórico que nos atañe en estas líneas, y que forma parte del conjunto de elementos que, al aportar sentidos en un segundo orden, engruesan el espesor de la palabra y remiten a esa división (sólo con fines operativos) entre lenguaje denotativo y lenguaje connotativo, una suerte de doble cara de la moneda lingüística.⁴ Si bien esto se ve comprometido en el uso habitual del lenguaje, es fundamental respecto de lo literario y de ciertas producciones donde se torna esencial para producir una tensión entre el sentido lógico y el sentido figurado, que no hace sino trasladar a un primer plano posibles conflictos y a veces referirlos en ese gesto. La metáfora es una de las figuras que nos importan respecto de esta tensión y específicamente en la escritura de Lemebel porque su índole permite perfilar en esta novela, una recurrente edificación de imágenes o series de imágenes que remiten a otros conceptos; en consecuencia, el decir se transforma en un montaje de capas y el resultado es una nueva codificación que obliga a rearmar, en el acto de lectura, diferentes entramados conceptuales hacia una comprensión relativamente eficaz o de sentidos más profundos que comprometen aun la productividad en marcha.

Si por ejemplo se repara en las palabras del enunciador al comienzo de la novela «COMO DESCORRER UNA GASA sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del '86...»(5), al leer la línea que se

significante; el sintagma «brócoli mariflor» construye una idea vacía que solo subsiste en la medida en que produce sonido. La unión de una palabra esdrújula y una aguda y, sumado a ello, la utilización de determinados grupos consonánticos producen un sintagma «saltarino» que genera ritmo y sonoridad en la lectura.

⁴ Michel Le Guern en su estudio sobre la metáfora y la metonimia señala que la denotación está constituida por el contenido de información lógica del lenguaje, esto es «el conjunto de los elementos del lenguaje, que eventualmente serían traducibles a otra lengua natural por medio de una máquina de traducir» (24). La connotación sería «el conjunto de elementos significantes que se pueden descubrir en un texto además de la denotación en sí».

destaca a partir del uso de la mayúscula, no solo se perciben los parámetros de un recordar-escribir/ pasado-presente como primer mensaje: desde nuestra perspectiva la frase remitiría también a una política de escritura cimentada en delinear un modo de escribir (un sujeto) que se afana en despejar información conocida y «conveniente», posibilidad que también empuja el ojo lector a poner en dudas las apariencias (el gesto que el sujeto productor lleva adelante). Si profundizamos, el sustantivo «gasa» remite a sentidos que se entrelazan en el discurso de la loca; simbólicamente, a la puesta en funcionamiento del acto de recordar, de mirar hacia el pasado y mostrarlo. También, a un destapar o despojar el propio acto de decir, que deja lo nombrado sin la red que construye su máscara, a la manera de un juego erótico por el cual la historia descubriría una posible faceta travesti al perder la tela que la envuelve. Así comienza la narración, descubriendo ese velo que deja al descubierto el artificio del proceso metafórico, como deja a la vista el relato de la lucha clandestina, una parte de la historia siempre travestida, de identidad escondida a efectos tanto de su factibilidad y como de la supervivencia de quienes la encarnan.

¿Por qué nos interesa la metáfora? Cuando se habla del tropo, en primer lugar suele pensarse en su naturaleza «decorativa»; también, en atención a la perspectiva retórica que supone una teoría basada en la sustitución, la metáfora se entiende como un desvío de la normalidad, un agregado en el lenguaje;⁵ sin embargo en *Tengo miedo torero* nos parece que dicha figura constituye, además de lo anterior, una forma de organizar el discurso y en un sentido más profundo aún, de entender el «pensamiento». George Lakoff y Mark Johnson señalan, a propósito de la

⁵ Aristóteles aborda la metáfora en la *Poética* y la *Retórica*. Sostiene que en la poesía épica y en la tragedia, la metáfora cumple una «función poética», esto es, eleva el lenguaje, lo ennoblece al alejarlo del uso natural, y desde su enfoque, es ese lenguaje elevado el adecuado para el tratamiento de los grandes temas épicos y trágicos que abordan esos géneros. Sin embargo, considera que en el discurso político, en el jurídico y en el epidíctico la metáfora cumple una «función retórica» que eleva el lenguaje para actuar sobre la persuasión, intentando modificar el pensamiento del receptor.

metáfora, que lejos de ser un simple ornamento, se vincula con el propio conocimiento del mundo; conocemos a través de ella porque ciertos fenómenos pertenecen al espectro de lo abstracto, lo intangible, con lo cual no podemos aprehenderlos de forma inmediata o física; «impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje sino también el pensamiento y la acción» (Lakoff y Johnson, 1995: 39). Es desde esta perspectiva que la consideramos un basamento de la novela, lo que a su vez alimenta cierta concepción sobre la idea de textualidad y de literatura en Lemebel. Siguiendo a Lakoff y Johnson, es decir, las relaciones metafóricas que forman parte de la estructura del pensamiento, y tomando en este caso la materia escrita, del mismo modo como la metáfora se articula en los procesos mentales de los sujetos, en la escritura de Lemebel plasmaría dicho proceso para recrear un lenguaje interferido donde categorías como poesía y narración pierden su identidad en tanto tales, se fusionan, mutan, se vuelven algo distinto en un juego similar al travestismo, un uso al que apelamos porque nos parece pertinente dada la temática de la novela y la condición de su protagonista; de este modo, lo que se cuenta -el argumento- a veces se percibe y otras se enmascara detrás de series metafóricas que recuperan lo narrado o abren a otros sentidos para contar mucho más.

La figuración del sujeto travesti

En esta novela, la dualidad se *encarna* antes que nada en el personaje de la *loca*, que es hombre-mujer,⁶ y nos importa la metáfora pues, como indicamos, resulta un tropo que parece motorizar esta dualidad al concentrar en sí misma la idea de superposición hacia efectos de ambigüedad. El personaje y el tropo son eficientes cuando se los pone en interacción para sostener este relato híbrido en muchos sentidos, construido a dos tiem-

⁶ Marjorie Garber en *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety* señala el carácter confuso del concepto de travestismo que en algún modo sustenta la imposibilidad de definición del término debido a la multiplicidad resultante en la autofiguración de este sujeto: en la subversión genérica estaría la dualidad hombre-mujer como anverso y reverso de un mismo sujeto (132).

pos y direccionado hacia los dominios de lo visual y lo auditivo. Pensamos que la metáfora es funcional en este caso porque contribuye a la idea de disfraz de la palabra (el disfraz que asume la *loca* para ser lo que desea ser), lo que desfigura su sentido y propicia, desde su recurrencia, en su continuidad, otras significaciones:

Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable. Y ella estaba tan enamorada, tan cautiva, tan sonámbula por las noches enteras que pasaba hablando con él mientras terminaban las reuniones. Largas horas de silencio mirando su fatiga de piernas olvidadas en el raso fucsia de los cojines. Un silencio terciopelo rozaba su mejilla azulada y sin afeitarse. Un silencio espeso, cabeceando de cansancio iba a tumbarlo. Un silencio aletargado de plumas, pesando de plomo su cabeza caía y ella atenta, y ella toda algodón, toda delicadeza estiraba una almohada de espuma para acomodarlo. Entonces esa tersura, ese volante, ese plumereo del guante coliza que acercándose a su cara iba a tocarlo. (14).

En el pasaje se observa un encadenamiento de imágenes que asedia la idea de travestismo no solo respecto del personaje descrito: la superposición de dichas imágenes si hojaldran el discurso, en algún punto provocan una visión borrosa que invita a permanecer en lo no tan visible, que acerca a lo enigmático. El discurso cristaliza en tejidos visuales y en una acumulación que nos recuerdan el maquillaje o el disfraz como procesos. Las imágenes se suceden como fotografías y cuadros en una proyección fílmica (*fatiga de piernas olvidadas; silencio terciopelo, espeso, aletargado de plumas; ella toda algodón; plumereo del guante coliza*). Lo «suave» protagoniza la descripción a través de los términos enumerados y de la serie de anáforas, estructuras paralelas o fonemas (*Un silencio terciopelo, Un silencio espeso, plumas, y ella toda algodón, tersura, almohada de espuma, plumereo de guante coliza*). Son palabras que se encadenan para erupcionar el discurso y contraponer esa suavidad de la *loca* con la rusticidad del personaje de Carlos, la tersura de «ella» con la barba afilada de «él», marcas reforzadas por la dialéctica contrastiva. Tal como se vio antes, se suspende la narración para dibujar una imagen

pictórica a través de un trabajo detallista que remeda el ejercicio caligráfico hacia la filigrana. El relato se transforma y es una escena que la «mano» de quien enuncia necesita plasmar o se permite dibujar en el lienzo. Y en ese gesto, los términos pierden su contenido para volverse puro *significante*, un «continuo sonoro» que sostiene la narración.

En el mismo fragmento, las voces se autoconstruyen desde otro enmascaramiento, porque la focalización se desplaza entre una tercera persona y la posición de la loca a través suyo, en un circuito también borroso; eventualmente no resulta visible el límite entre lo que señalan el enunciador y la loca por el uso recurrente del estilo indirecto libre («Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable. *Y ella estaba tan enamorada*». El subrayado es mío). Este desplazamiento se instaura cuando el enunciador se despoja de su formalidad, traviste su identidad y se vuelve *él-ella*; así pierde su unicidad, convirtiéndose en una entidad doble. El mecanismo subraya esa estrategia cimentada en la idea de lo dual, de un sujeto (palabra) capaz de enmascarse entre ropajes (metáforas) para generar una ilusión (relato).

A estas alturas vale la pena recuperar, respecto del concepto de travestismo que manejamos, algunos intereses y cuestiones que se desprenden de lo desarrollado hasta aquí: en el plano temático y argumental, desde los personajes de la novela se trabaja la ecuación travestismo-identidad-dictadura. El travestismo en sí mismo remite a una complejización del concepto de identidad de acuerdo con la imposibilidad de definición que advierte Garber por ejemplo. Desde lo sexual – genérico, lo travesti postularía a un sujeto desplazado por el antagonismo que experimenta entre una sexualidad genética y una genérica; es decir, el sujeto travesti adecua el aspecto físico a la identidad psíquica que lo define como perteneciente al sexo opuesto, y deja de lado su sexualidad original: habría un devenir mujer en un sentido de adecuación o corrección de lo masculino que se porta y se desestima. Pero el travestismo también implica lo dual, una doble sexualidad resultante de la fusión femenino-masculino⁷ o, siempre siguiendo a Garber, la dualidad «hombre-mujer» cuya complejidad radica en la bisexualidad engendrada entre psiquis y genitalidad. En esta novela, dejado de lado ahora lo sexual-

genérico que opera como eje de la trama, la forma, la escritura desde sus operatorias refrendarían la idea-eje: el texto fusiona marcas atribuidas a la narrativa y a la lírica –en lo visual, auditivo, pictórico, musical– y se constituye como materia híbrida; las palabras se esconden a partir de los montajes conceptuales que las metáforas producen y orientan a la pura ambigüedad, como lo hace la loca de enfrente, a lo que se superpone el «frente» (y es difícil no caer en el juego de Lemebel con esta palabra), la otra sexualidad, pero también los dos bandos, lo oficial y clandestino, lo público y lo privado, es decir, temas y personajes que propician la constitución de entidades dobles.

En relación con *la-el* protagonista, el encadenamiento de imágenes y metáforas profundizan su condición híbrida y ambigua. *Loca, loca del Frente, loca mariflor, yegua coliflor...* son denominaciones que completan una colección para este sujeto posicionado *enfrente* en los sentidos que describimos recién (su género-sexualidad, estar en el «Frente Manuel Rodríguez», incursionar en lo clandestino de la lucha contra el régimen). Las distintas fisonomías imposibilitan cancelar un nombre (lo que define) y se suman a la red de significaciones que sostienen la lectura en dos tiempos, porque se presentan como caras distintas y sucesivas que proponen una búsqueda de identidad física, pero además poética:

Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispados por el gesto andaluz. (34).

Lo recibió mostrándole el raro ikebana, mientras acariciaba con su mano lagartija los contornos del acero revestidos de blondas enlutadas y moñas de cintas. (22).

⁷ «De los varones soy el segundo, de las mujeres vengo a ser la primera». Este es el testimonio de una travesti tomado por Josefina Fernández para escribir su libro *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*.

Cuando se lee con detenimiento, imágenes como «manos lagartija» por ejemplo, invitan a pensar cómo el discurso, por densificación, genera necesarias desviaciones respecto de incursionar en nuevos sentidos, al remitir a lo humano-animal acoplados hacia efectos otra vez borrosos o ambiguos; así, la apelación a la frase «mano lagartija» provoca y desajusta modos de leer, propiciando aceptaciones impensadas en otro contexto. Pero «lagartija» no es un sustantivo adjetivado casual, sino una metáfora sustancial que refracta connotaciones eróticas contradictorias: la mano se desplaza ágil y recorre el cuerpo de la misma manera como el lagarto se mueve en la tierra, se escapa y reptante en el cosquilleo y la caricia fría y nerviosa, aunque siempre sexual. Al mismo tiempo, la piel de la lagartija es de relieve, lo que el discurso propone en su configuración. El lagarto pierde su piel y en un círculo infinito se renueva, muta, transforma su fisonomía; lo constituyen capas que cubren su superficie y caen, como el encaje envuelve el cuerpo del travesti que oscila entre la diferencia y parece tan evasivo como el animal, y en relación, como cualquier significación respecto del deseo de producirla o fijarla. Quizá por esta razón Lemebel recurre a dicho animal en algunas de sus *performances*, como si la lagartija fuera emblema eterno de la condición mutante, que al no cesar, es renovación continua.⁸

En la búsqueda de una identidad, hacia el final de la novela, *la loca* se opone a la figura del Dictador y a la dictadura; también surge una figuración del desplazamiento por la fragmentación doble (el poder y lo clandestino) visible en la organización del relato, que se escinde en dos tiempos y nos obliga a circular entre lo diverso; por un lado el paseo de la loca sobre la ciudad chilena, los cines y la actividad sexual callejera; y, por otro, el dictador y su voz. Queda establecida de esta manera la dualidad entre dos polos que se requieren mutuamente cuando de poder se trata: el lugar de quien es su dueño y el lugar de lo clandestino-condenado. Este paralelismo argumental remata de modo ostensible el proyecto de lo dual en una escritura donde lo

⁸ Recordemos la fotografía tomada por Paz Errázuriz donde Lemebel posa con un cocodrilo que lleva acostado sobre su cuerpo.

público-permitido y lo clandestino-privado se suceden y superponen, dejando entrever la construcción a dos tiempos simultáneos. El relato se ordena precisando marcas temporales, fechas y horas en paralelo, a partir de los dos puntos de vista (la loca y el dictador), casi como un macro estructural homologable a los patrones duales de todo el texto. De este modo, por la fragmentación que es en realidad un paralelismo, el ritmo se entrecorta en las últimas instancias y la anécdota establece las caras emblemáticas de los contrarios siempre interactuando y necesiándose, lo que remite a lo heterogéneo o la dualidad constitutiva de cualquier realidad.

A lo largo de este breve artículo hemos intentado problematizar la idea de desplazamiento desde la consideración de la escritura como materialidad, de aspectos y operatorias que en *Tengo miedo torero* nos envían a lugares e interpretaciones poco frecuentes que enlazan un archivo donde las vanguardias y el neobarroco vuelven a ser operadores. Desde la mirada atenta a la estrategia que genera la novela, al discurso mismo, es posible observar el modo impecable de formular una trama desde lo dual hacia lo elusivo y ambiguo, los verdaderos protagonistas en planos y niveles distintos.

La serie de relaciones que construyen dispositivos funcionales como la metáfora, el tropo que elegimos en este caso, logra establecer un lenguaje recargado que refuerza una estética cercana al neobarroco, en términos de Severo Sarduy (1975), un discurso donde la noción de textura prevalece por encima del gesto convencional de narrar y donde el carácter de artificio se valora como lo que vehiculiza *mucho más* en cualquier texto. En este sentido sostenemos que P. Lemebel es un narrador importante en el contexto latinoamericano contemporáneo respecto de un modo de pensar la escritura como esa práctica que permite absorber otras, y promover operaciones notables con un lenguaje capaz de *materializar* en su puesta travestizaciones lingüísticas, desplazamientos de códigos o lugares de enunciación, aperturas a lo heterogéneo en diálogo o interconexión, etc. Descorrer la gasa de este discurso, descorrer la gasa revisando la organización del texto o los dispositivos que lo sostienen resulta un ejercicio que nos interesa pues va más allá de lo que se dice, va hacia la forma

de decirlo, desde donde sin dudas es posible realizar alguna aportación sobre un autor que personaliza el lenguaje y su manera de contar.

Bibliografía

- Bianchi, Soledad. «Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel.» Tomado de la red. Trabajo leído en el marco del Ciclo de Género, Educación y Cultura «Conjurando lo perverso. Lo femenino: Presencia, supervivencia.» Realizado los días 19 y 29 de junio de 1997 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Christensen, Jesper Boje (2003). *Fondamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVIII. Metodo basalto sulle fonti originali*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Fernández, Josefina (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Garber, Marjorie (1993). *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: HarperCollins.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Le Guern, Michel (1973). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Lemebel, Pedro (2002). *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Planeta.
- Piston, Walter (1998). *Armonía*. España: Span Press.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Chile: Francisco Zegers Editor.
- (1998). *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Sarduy, Severo (1972). *El barroco y el neobarroco. América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores.

Un coronel ilustrado hacia las tierras yermas del sur

Néstor Cremonte
Universidad Nacional de Mar del Plata.

Establecemos nuestro lugar de emplazamiento donde se cruza la literatura de viajes y exploración¹ con el proceso histórico de expansión económica y política del capitalismo a principios del siglo XIX. Desde allí observaremos un espacio: la pampa bonaerense; un tiempo: el periodo colonial tardío posrevolucionario; una especie discursiva: la *literatura de viajes* y un modo particular de escritura: «El *Diario de un viage a Salinas Grandes, en los campos del sud de Buenos Aires*» del coronel D. Pedro Andrés García.² El escrito es un informe dividido en dos partes: *Memoria y Viaje*. La primera tendiente «al arreglo de estas campañas, formación de pueblos, mejoras de los ya formados, establecimiento de guardias fronterizas y el fomento de todos los ramos de la policía rural». La segunda, un relato -en forma de *Diario*- de la travesía.

Nos interesa analizar cómo el autor anuda en su informe la *memoria* y el *diario de viaje* y entrama registros que dialogan y se refuerzan mutuamente. La *memoria*, un ensayo político económico sobre cuestiones agrarias, reafirma la verosimilitud del *diario de viaje*, un relato que, a su vez, reenvía a la *memoria* y apuntala el sistema axiológico de García, quien propicia la funda-

¹ Véase De Azara, Félix (1943). De los relatos de viajes por la pampa bonaerense -algunos detallados, otros escuetos- vale recordar el viaje inaugural de Garay que llegó hasta Cabo Corrientes; tras él cruzaron el desierto, entre otros, Hernandarias, Strobel y Querini, Cardiel y Falkner, Villarino, Pavón, Hernández y De la Cruz. La más importante de todas las travesías fue la dispuesta por el Virrey Vértiz en 1778; comandada por el maestro de campo Manuel Pinazo, se integró con 1400 hombres, 600 carretas, 2600 caballos y 12000 bueyes. Quedó un diario importante en el estudio de las *rastrilladas* y la descripción geográfica que fue aprovechado por el comandante García.

² El polígrafo napolitano Pedro de Angelis rescató *Diario de un viage a Salinas grandes...* y otros papeles de la época y los publicó en 1834 en la imprenta del Estado, como parte de su monumental obra, bajo el título general de *Colección de obras y monumentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*.

ción de una Arcadia en el corazón mismo del territorio y la explotación de la pampa bonaerense como fuente de riqueza para la exportación agropecuaria. Durante el recorrido la mirada de García registra distintos tipos y personajes marginales o integrados de diferente calaña y utilidad. García sabe que la única vía posible para concretar el proyecto es apoderarse definitivamente de la tierra -que no pertenece al Estado- y para eso, es menester eliminar a quien naturaliza su posesión y la defiende: el *salvaje*.

El hombre letrado

El retrato pictórico supone un *icono puro*, en tanto signo que se relaciona con su objeto por el parecido y acota como tema o motivo de representación la figuración de la singularidad de un sujeto. Pedro Andrés García es un sujeto de la Ilustración, un hombre letrado que, como cualquier militar de alto rango que atravesó airoso el siglo XVIII y se entreveró en sucesos significativos de principio del XIX, posó en Buenos Aires.³ No es casual que así sucediera. La modernidad implicó el tránsito de las imágenes religiosas del barroco colonial a las figuras bien plantadas que realizaban la individualidad. El óleo nos devuelve un estilo de época caracterizado por un cierto modo de aislar al personaje/militar, respecto del *fondo* casi siempre esfumado y despojado de objetos. La pintura muestra un plano medio de García en su envoltura y no ofrece diferencias sustanciales a la de cualquier otra hechura de un militar de ese tiempo. Viste el uniforme azul del Regimiento de Infantería 4, cruzado por una banda blanca, con pechera y puños de color grana y charreteras amarillas. Su mano aferra el tricornio que distingue la oficialidad. Nos permitimos imaginar el pantalón blanco y las botas lustrosas. Hasta allí no hay nada novedoso. Sin embargo algo de ese cuadro despierta nuestra atención: lo dispar está en el rostro; ojos acerados y esquivos, nariz cantábrica y mentón prominente -exagerado diríamos- atravesado por una muesca vertical que lo surca en dos. Y su boca. Su boca de labios austeros se tuerce hacia un costado y fomenta la mueca desdeñosa de aquellos que se suponen capa-

³ Véase Torre Revello, 57.

ces de desafiar el destino, sin presentir siquiera que su nombre y su propuesta se hundirán en el olvido como si fueran de plomo.⁴

La Junta Gubernativa Provisional reordena las milicias y el 15 de junio le confía al recién ascendido a Coronel Pedro Andrés García, una primera misión: «inspeccionar la línea de fronteras con los indios e informar la instalación del nuevo gobierno». Poco después, en septiembre, el Exmo. Cabildo propone a la Junta «se verifique este año la acostumbrada expedición a Salinas», para lo cual se lo designa comandante de la expedición. El viaje, además de autorizarlo a celebrar tratados transitorios con los indios, se hacía impostergable por dos motivos. Por un lado, atender la provisión de sal para el abasto que se utilizaba en la alimentación, las fábricas de curtiembre y el tasajo en los saladeros que, en considerable cantidad, se exportaba a Cuba, Brasil y Estados Unidos. Por otro, la Junta encomendó a García levantar un pormenorizado informe topográfico y humano, lo que hizo de la misión un verdadero trajín de inteligencia y espionaje en el

⁴ En el retrato falta el nombre del autor y la fecha. Pedro Andrés García nació cerca de Santander en España; a los 18 años se incorporó -como alférez del real Cuerpo de Ingenieros- a la expedición de 115 buques y casi 19000 hombres, que llegó con Pedro de Ceballos, al Río de La Plata en 1757, con el propósito de recuperar para la corona española, Río Grande de San Pedro, la isla de Santa Catalina y la Colonia de Sacramento. Integró la expedición que expulsó a los portugueses de la Banda Oriental; obtuvo el grado de Capitán de Milicias y al poco tiempo acompañó a Juan de la Piedra en su expedición a la Patagonia, tras lo cual ocupó cargos gubernamentales. Trabajó en la Real Audiencia, fue Escribano de la Residencia y luego Escribano de la Renta de Naipes y Tabacos. Combatió en las dos invasiones inglesas. Al frente de 250 hombres, con el grado de Capitán de la Cuarta Compañía en el Tercio de voluntarios Cantabros montañés, se lanzó contra el templo de Santo Domingo, tomado por el brigadier Crawford. Después de 10 horas de asedio, se logró la rendición de Crawford, 26 oficiales y 965 soldados, lo que le valió el ascenso a primer Comandante de dicho cuerpo en 1807. En enero de 1809 asumió, junto a Saavedra, la defensa de Liniers en el motín encabezado por Álzaga y los monopolistas, y más tarde, en el Cabildo del 22 de mayo de 1810, votó a favor de la destitución de Cisneros. En 1810 dirigió la expedición a las Salinas Grandes. Volvió al interior en 1813 y dejó una *Memoria sobre la navegación del Tercero y otros ríos que confluyen al Paraná*. En 1816 acercó

territorio de los indios.⁵ Después de haber recorrido 250 leguas en 62 días, la caravana retornó a Guardia del Luján con las carretas hasta los topes de sal y los cuadernos del comandante repletos de valiosa información. En noviembre de 1811 García presentó al Primer Triunvirato un informe con dos documentos: la *Memoria* y el *Diario de viage*.

Memoria y plan

La *Memoria* opera en el informe como un ejercicio intelectual de García, producto de largas cavilaciones y suficientes lecturas que ingresa en aquél como la expresión más acabada de su pensamiento. Propone, después de una introducción general, cuatro medidas programáticas y urgentes: «Primera: mensura exacta de las tierras. Segunda: división y repartimiento de ellas. Tercera: formación de pequeñas poblaciones. Cuarta: seguridad de las fronteras y líneas adonde deban fijarse» (23). No deja nada librado al azar: elabora diferentes fases económicas desde las bondades de la tierra para labrar, su tenencia y mensura ordenada hasta la creación de pueblos, ubicación, migración e inmigración; examina desde las etapas de producción, circulación y consumo de los frutos del país hasta el tipo de mercados internos o externos más convenientes para destinar dichos frutos y se expide al final sobre la propiedad de la tierra y la relación con el indio.

un *Nuevo plan de fronteras de la Provincia de Buenos Aires*. Otro en 1820 y en 1822 escribió un *Diario de la expedición de 1822 a los campos del sud de Buenos Aires desde la Sierra de la Ventana*. Murió un año después.

⁵ Hasta 1810 se habían realizado alrededor de 50 viajes a Salinas Grandes. Originariamente el mineral llegaba de España hasta que en 1668, se descubrió agua salobre fácil de extraer en varias lagunas. La zona, ubicada más allá de las lagunas de Guaminí, Epecuén y del Monte, fue bautizada Salinas Grandes y su acceso no era simple; había que atravesar tierras solitarias y ajenas. La corona consideró el abasto como un servicio público y una posibilidad de incrementar sus ingresos para volcarlo en un cuerpo de milicias permanente y en la construcción de fortines. Desde 1740, una o dos veces al año, publicaba bandos en la ciudad y la campaña, invitando a los vecinos a realizar el trayecto, se nombraba un comandante y se alistaban soldados para escoltar y defender las caravanas en caso de encontronazos con los indios. La cantidad de sal que se cargaba en Salinas variaba según el número de carretas, pero el peso

García imagina el futuro de la patria y del gobierno: «Mil pueblos florecientes, en medio de campos desiertos [...] millares de familias contentas y rodeadas de abundancia, entonarán himnos más honrosos al gobierno que las afamadas producciones de poetas aduladores» (24). Así es el tono de época y así escriben los que tienen la fe puesta en la razón instrumental y en el progreso. Identifica el gobierno con Buenos Aires y la ciudad con la patria porque esa es la convicción de los letrados rioplatenses: «La feracidad de este suelo, las ventajas que ofrece y la reunión de todo cuanto puede lisonjear los deseos naturales del hombre, destinan a Buenos Aires para ser una de las primeras ciudades del Nuevo Mundo». Buenos Aires implica un todo absoluto desde donde se irradia y converge el flujo de la organización económica, social y política (Gelman, 1997). Describe y constata el pasado y lo articula al presente por medio de un saber que él da por cierto y presupone compartido. La ciudad -estima- inauguró la historia en la región con la llegada de Pedro de Mendoza y Juan de Garay, pasó por las pretensiones portuguesas, la codicia de los monopolistas de Cádiz, las vaquerías y los males del contrabando hasta la reforma borbónica y su importancia en el giro comercial hacia el Atlántico. Pero no es suficiente, entonces robustece la línea de un enunciado didáctico que desdeña la ciudad fenicia acorde con los nuevos tiempos de la modernidad: «En ella [...] su grandeza y esplendor son efímeros porque no estriban en la tierra, la única capaz de consolidar la felicidad de un estado» (25). El eje de la presentación desemboca en la verdad universal de su planteo. Es en la visión superadora de Adam Smith, *la mano invisible* del librecambio entre las naciones, donde García encuentra su andamiaje; lector de la nueva ciencia en boga, la economía política, y en el marco intemporal de la verdad

normal ascendía a 16 o 18 fanegas -equivalente a 135,5 litros la fanega- por vehículo y se pagaba a razón de 5 pesos cada una. El Cabildo imponía una contribución de una fanega y media por carreta, que no solo alcanzaba para cubrir los gastos de la organización, sino que aumentaba las rentas del erario público. La última travesía se organizó en 1808. En 70 años, cuando sucede nuestro viaje, se ha quintuplicado la población de la campaña. De 6000 habitantes en 1740 ha pasado a ser de 30000 en 1810.

instalará su pensamiento. Que no será otro que la explotación integral y las ventajas comparativas de la expansión agrícola cuyo punto final es la producción para la exportación.⁶

Como ha señalado Miguel Rojas Mix, el punto de partida es el ordenamiento del espacio a la manera del imperio. La Real Orden de 1573 consideró la plaza mayor y el diseño de la planta urbana de las ciudades americanas en forma de damero como un lugar neurálgico en la fundación de nuevas ciudades; el postulado facilitó un nexo entre la política absolutista de España y el papel que jugó ese mapa urbanístico, en el proceso material y simbólico de conquista y colonización. García, racional, preciso y utilitario tiene un lugar reservado para cada cosa:

Las mensuras deben partir [...] desde la plaza misma de la Victoria, siguiendo para evitar perjuicios, el orden establecido por D. Juan de Garay [...] deben elegirse sujetos (los topógrafos) que a más de conocimientos científicos estén adornados de una integridad a toda prueba [...] un plano topográfico que señale cada partido, sus límites, haciendas, tierras realengas [...] pueblos, iglesias, aguadas, pastos comunes [...] sobre éste plano es que V.E. va á plantear la grandeza y poder de la república. (26).

El trazado de la ciudad con plaza central y calles tiradas a cordel concentró a sus habitantes en núcleos compactos para evitar la dispersión de pobladores; la ciudad a través de la plaza y sus adyacencias se convirtió en un fuerte organismo centralizado regulador de decisiones políticas y control económico:

...señalarse los sitios para las casas [...] tener un huerto, corral, habitación desahogada [...] los pueblos contendrán o formarán una plaza de la que arrancarán ocho calles espaciosas [...] de cien varas cada una [...] se señalarán lugar para la iglesia, el cementerio, el hospital y la cárcel [...] desde donde partirán sus mensuras [...] en cada pueblo debe dejarse lugar, no solo para los labradores, sino también para las

⁶ Véase Galmarini (2000).

familias industriosas que sucesivamente han de ir estableciéndose en ellos. (27).

Establecido el orden, la relación entre la agricultura y la ganadería bonaerense es substancial. Aconseja que las tierras inmediatas a la ciudad sean destinadas «exclusivamente» a la agricultura con el apoyo de la población y «ha de ser forzoso mantener las estancias y fomentar la cría de ganado en los términos que hasta aquí sucede». El desarrollo de la explotación ganadera era insuficiente, pero no incompatible con la agricultura y así lo predice García cuando avizora que «sobre una legua cuadrada se mantendrá más ganado que hoy sobre tres [...] para ello necesitan los hacendados poseer grandes terrenos, luego de los que rodean los pueblos que se planifiquen, y más allá las estancias» (29). La evolución depende de un ordenamiento en el tiempo y el espacio. La ganadería pampeana colonial, en tanto actividad económica y práctica social, se impondrá sobre la agricultura años después. Por entonces la explotación ganadera tenía dificultades espaciales para controlar hombres y ganados. Paradójicamente la tierra -siempre la tierra- parecía ilimitada. Hombres y ganados circulaban con una libertad que traía el desconsuelo de hacendados y autoridades, porque esa libertad limaba seriamente la formación y consolidación de los primeros como grupo hegemónico y del Estado como faro del poder soberano en el ámbito rural.

Demarcado el pueblo y dividida la tierra -escribe- hay que «llamar los pobladores». El estado de la campaña es deplorable, las estancias y las chacras están mezcladas, los propietarios amenazados por multitudes de familias que ocupan terrenos que no le pertenecen o pagan en arriendo precios ínfimos: «se dicen labradoras y son en realidad la polilla de los labradores honrados y de los hacendados á cuyas expensas se mantienen». Esta imagen de García, en realidad, oculta la naturaleza de las relaciones sociales que caracterizó el fenómeno de la agregación en la pampa colonial; en verdad, las *polillas* eran parte de un sistema, el colonato, mediante el cual los hacendados compensaban a sus trabajadores, total o parcialmente, con la concesión del usufructo de un pequeño lote de terreno.

García identifica tres tipos *fronterizos*: propietarios, arrendatarios y los que «no tienen facultades para ello». Los dos últimos debieran por una ley general «formar su habitación en el pueblo inmediato que se halla demarcado». Así los pobladores tendrán intereses en común para evitar que se destruya el cuerpo social, aunque advierte que la medida puede «ser contraria a la libertad para algunos hombres que presumen de filósofos». No los nombra, pero la advertencia nos hace suponer que su pensamiento evoca a los revolucionarios de Francia. Estamos en 1810 y la revolución francesa ha sido un fracaso. No hay otra manera de formar poblaciones y fomentar la agricultura, la industria y «una patria á hombres que no la tienen». Demanda, además, «una policía sabia que asegurará las propiedades, destruirá los vagos, perseguirá a delincuentes, romperá las trabas y pondrá en posesión tranquila de libertad a todos los ciudadanos virtuosos». La marca triunfante de la generación del 80, *Paz y Administración*, se anticipa setenta años en la ponderación de García de 1810.

Dado el orden, la *Memoria* estimula y reclama mercados inmediatos y libre exportación, entonces sí, quedará solo un paso final para la proyección internacional: «[...] realizar grandes obras [...] mejorar los caminos, facilitar la navegación y construir canales [...]». La *Memoria* permite, pues, ser leída como la reafirmación de un pulido ejercicio utilitario, ordenador del espacio, del tiempo y de los propios actores, con un objetivo claro de integración al mercado mundial en el escenario que traza el incipiente liberalismo económico; el *Diario*, en cambio, será la muesca épica y tensa, inquietante y vigorosa de lo que ha vivido y ha visto, pero que solo podrá cerrar su sentido total cuando la experiencia se plasme en el futuro que predice la *Memoria*. Si es cierto que todo viajero piensa en el regreso, García, además, vuelve a Buenos Aires con el compromiso de entregar por escrito al gobierno la observación pormenorizada de su *Viaje*.

Diario de viaje

El comandante García parte de la Guardia de Luján, Pergamino, el 21 de octubre 1810, con destino a la laguna de Palantelén, en el actual partido de Alberti, donde concentra el grueso

de la expedición. Desde allí, el día 31 emprenden la *rastrillada* hacia Salinas Grandes 172 carretas de carga, 55 de media carga, 7 carretones, casi 3000 bueyes, más de 500 caballos y 407 hombres. La escolta de la caravana es irrisoria: se compone solo de 30 hombres de infantería del regimiento 4, con 2000 cartuchos y 50 milicianos de caballería sin paga «sin más arma que lanza, la cual expresaron no sabían manejar» y «dos cañones de a dos, con 50 municiones para cada uno». A su lado viaja el facultativo D. Francisco Mensura a cargo de las observaciones de latitud y longitud «en los lugares más notables». Mensura confeccionó una detallada nómina de latitudes, longitudes y distancias desde Guardia de Luján hasta Salinas Grandes publicada en el informe final.

Ordenar el caos es el afán del comandante. Si es necesario con las armas. La guerra no le es ajena. Él expulsó a los ingleses del convento de Santo Domingo. Tampoco es ajeno a la danza de los signos. La ocupación del territorio aporta su soporte icónico/indicial con la confección de los mapas y la cartografía, otro postulado más de la ciencia imperial del siglo XIX que avanza sobre Latinoamérica para representar el mundo desde la observación y el diseño del conquistador. A la par de García, Mensura hace su trabajo y elabora cuadros, fija la forma y extensión de las tierras, observa lagunas, arroyos, ríos, estudia regímenes de vientos, analiza la temperatura, calcula límites y distancias y todo lo que *ilumine* la opacidad y el desconocimiento metropolitano. Como bien menciona Armando Silva: «el territorio en cuanto marca de habitación de persona o grupo que puede ser nombrado y recorrido física y mentalmente, necesita de operaciones visuales y de la lengua entre sus principales apoyos» (1992: 44). El espacio, entonces, se nombra para hacerlo propio; bautizar lo que no tiene nombre, o renombrar lo que lleva el nombre del *otro*; marcar lo no marcado, o remarcarlo si hace falta. Hay que borrar cualquier huella del pasado y empezar otra vez. En el *diario* García ofrece numerosos ejemplos de los cuales sólo tomamos algunos:

La laguna de las ánimas desconocida hasta en los planos [2.11]; llegamos a una laguna desconocida, sin nombre y se la llamó laguna de la Concepción [3.11]; Hay 7 lagunas, todas de agua dulce [...] a las primeras se les denominó las Cinco

Hermanas a las segundas, las Siete damas [...] una laguna no distante del camino, a quien se le dio el nombre de Pasaje [4.11]; pasamos frente a otra a la que se dio el nombre de Mercedes [...] hay una loma que forma la figura de un triángulo escaleno y es el de mayor elevación: se le puso el nombre de Médano Alto. [6.11]; llegamos al costado de una laguna a la que siguen 6 más, y se le puso el nombre de Lagunas Acordonadas [...] y se hicieron varias demarcaciones. La primera fue demarcar la Sierra de la Ventana. [7.11]; se marcó nuevamente la Sierra de la Ventana y la de Guaminí. [10.11].⁷

Los viajeros ingleses en sus crónicas machacarán con una metáfora de Humboldt para describir regiones desérticas: «la superficie igual del océano» (Prieto, 2003: 22). Para García, el signo no encubre el objeto: las lagunas son lagunas, las sierras, sierras y los médanos, médanos. El comandante nombra y opera. En su reconocimiento del espacio evalúa las riquezas de la naturaleza y su posible explotación: la feracidad de las cañadas, el piso arenisco, las pasturas para engordar el ganado, el agua para ser bebida, los árboles con frutas silvestres, los montes de algarrobo para hacer leña. La naturaleza se piensa como un espacio a domesticar por la experiencia científica. García se desatiende de la poética y deriva al servicio del hombre los frutos de la tierra. Un territorio es algo físico pero también es extensión mental. La conquista territorial «solo se convierte en real, después del ritual de toma de posesión, el cual funciona como una copia del acto primordial de la creación del mundo. Por efecto del ritual se le confiere una forma que convierte lo imaginado en real» (Silva, 1992: 55).

A lo largo de la travesía, el *diario* se encargará detalladamente de la relación de los viajeros con los indios, un vínculo repetido y conflictivo de encuentros y desencuentros, vasto en ceremonias, rituales, parlamentos, brindis y reticencias, agasajos, regalos y reclamos porque los indios habilitaban el paso por

⁷ Los números entre corchetes indican el día y el mes correspondientes al *diario* de viaje.

su territorio y a cambio exigían algo. Aun en los momentos difíciles estará presente la ceremonia, el ritual y la pompa:

Llegó chasque enviado por ellos, diciéndome que venían ya marchando. Salí a recibir al cacique Lincon [...] haciéndole una salva de cuatro cañonazos que aprecian mucho [...] a todos se los obsequió con mate de azúcar, yerba, tabaco, pasas, aguardiente y galletas [31.10]; [...] mandaron un mensaje, pidiendo permiso para entrar a la salutación de costumbre, que se les concedió y recibió del modo acostumbrado. Estos caciques eran Millapue, Joaquín Coronel y Leymí [10.11]; [...] a las 10 de la mañana se presentó el cacique Antimán y el cacique Caluqueo, con sus gentes armadas de armas cortas, pidiendo licencia para entrar a parlamentar, a quienes se les otorgó y recibió haciendo el saludo de artillería. [13.10].

La comunicación que se establece es morosa, lenta, tardía, pero la colisión de los tiempos es brutal. El tiempo del indio ancla en las estaciones, la parición, la cosecha. Para el comandante el tiempo es lineal y se encolumna tras el progreso. El indio entiende la repetición como una afirmación de la palabra empeñada; la conversación es estimada como valiosa para perpetuar la memoria y evoca con insistencia la falta del conquistador por el incumplimiento de pactos y tratados. En el juego incierto y fluctuante de relaciones de intercambio, en el *diario*, observamos un gesto simbólico y progresivo. Poco a poco García intenta fracturar el protocolo indio, negarlo y construir el suyo propio. El viaje, que ya había sufrido situaciones críticas, alcanza su máxima tensión cuando acampan en Salinas. Hace cinco días que la caravana ha llegado y el comandante alega preocupado: «llevábamos de campamento sobre la laguna sin poder emprender trabajo de modo útil, por lo crecido de dicha laguna y las muchas olas que formaba el viento». Entretanto varios caciques confederados (Carrupilun, Milla, Coronado, Neuquén, y otros) están listos para atacar la expedición, convencidos de que la avanzada, además de cargar sal, pretendía reconocer la zona para levantar en el futuro poblados y expulsarlos. Neuquén solicitó por medio de «un lenguaraz mendocino -dice el diario- apóstata, harto desvergonza-

do», entrar al campamento, reclamando se le mandase «un oficial con 50 hombres, 4 barriles de aguardiente, tabaco, yerba, pan y carne». El procedimiento, un gesto de retribución común por atravesar territorio ajeno, es tomado como una impertinencia por García, quien se niega y contesta que «si venían armados los recibiría a cañonazos». Después de idas y vueltas Carrupilun y Neuquén desmontados y sin armas con cuatro capitanejos entran al campamento de García: «tomado de la mano [Neuquén] por uno de ellos, por falta de vista». El relato, cargado de zozobra, crece en tirantez. Es un instante decisivo donde cualquier cosa puede decidir la guerra. Una decodificación errada, un gesto dudoso, una mirada aviesa. Acompañemos el final de la escena:

Una de las cosas más útiles para conciliar el respeto de los indios es jugar a la artillería á su intermediación, por el terror que les infunde el estampido del cañón; porque conciben que en ello se les hace honor y porque están persuadidos de que el estruendo ahuyenta al diablo. Por ésta razón ordené al cabo de artillería que al ponerse paralelo con el cañón destinado a la salva, le diese fuego, como lo ejecutó: con tanta puntualidad que ni el cacique Neuquén ni Carrupilun, que estaban inmediatos, pidieron resistir y cayeron al suelo. [18.11].

Esta circunstancia fortuita modificó el curso de los acontecimientos y produjo dos efectos inesperados. El primero, «la risa y fuerza en nuestras tropas, que veían así arrollados á los dos caciques que tenían concepto de valientes, y a los propios indios por haber creído al pronto que habían sido muertos»; el segundo refiere que pasado el incidente «entendieron que era obsequio», lo que devino en la decisión de Neuquén de reunir a 24 caciques a parlamentar y se acuerda suspender las hostilidades y negociar la paz con García que endurece aún más su posición:

Para aprovechar el momento [...] digo que yo no quería cargar sal alguna y que daría parte al Virrey [sic] para enterarle de todo en el día y que obraría según su determinación, ya que había en Guardia de Luján 2000 hombres listos con las

armas, [...] a pesar de la realidad de lo escasa de nuestra fuerza que consistía en 21 hombres de fusil y 9 artilleros.

Si bien es cierto que los sujetos se constituyen en y por sus relaciones mutuas y el despliegue simbólico y el quiebre de normas por parte del comandante provocó algún efecto, cuesta entender por qué los indios, superiores en número y en el conocimiento del terreno, desestimaron el combate y pactaron.⁸ Mientras tanto García tiene el ojo puesto en la cordillera y su interés por el territorio imagina dos líneas de avance. El dominio tiene un umbral a partir del cual se reconoce. Dentro de su horizonte lo define «como mi entorno». Nos interesa la primera de las líneas, ya que la segunda abarca hasta Los Andes y se aparta de nuestro trabajo.

...desde la confluencia al mar del río Colorado, hasta el fuerte de San Rafael sobre el río Diamante, teniendo como punto central la laguna de Salinas [...] el cuartel general y primera población debe hacerse en las márgenes de la laguna de Salinas, ó lo que es lo mismo en el parage nombrado los Manantiales, a menos de dos leguas [...] tiene aguas saludables, abundancia de leña, prodigiosos pastos y unos terrenos feraces en toda clase de granos, legumbres [...] defendida por el este por la laguna de la Sal, por el norte con elevados médanos, por el sur con el fuerte y población que haya de formarse y por el oeste por una laguna.

⁸ García le recuerda a Carrupilun ese mismo día: «El Sr. Virrey: D. Santiago Liniers [hacia casi dos años que no lo era] que le regaló sombrero, uniforme, y bastón de general, con otras muchas cosas de valor y estima, y no debía olvidar tan pronto esa prueba de amistad y buena fe por lo tanto era innecesario el aviso que echaba de menos». Liniers fue arcabuceado a fines de agosto. La noticia se publicó en los primeros días de septiembre. Es obvio que García tenía esa información. Cuando Liniers es detenido y lo trasladan hacia la capital, sus partidarios le ofrecen liberarlo en el camino precisamente con la ayuda del cacique Carrupilun, al frente de una partida de 200 hombres. No acepta, Castelli lo encuentra y lo fusila, con la aprobación de toda la Junta, en el Monte de los Papagayos.

Un «fuerte y población» sueña García, y su sueño no es desatinado. Basta observar su ubicación. La zona de Salinas es un punto neurálgico que irradia su influjo en todas direcciones. Cabalga la circunferencia de la laguna acompañado de Mensura, dos oficiales y una partida de soldados. Observan y anotan la flora, la fauna, las barrancas, las lagunas circundantes. Redescubren un antiguo pueblo abandonado «de tejas y ladrillos». Ese lugar, precisamente, es donde las naciones indias se concentran de antaño para organizar tratados, zanjar sus diferencias, ordenar sus defensas y proyectar iniciativas. Allí se cruzan las rastrilladas y avanzan hacia los ríos Salado, Colorado, Quinto, Negro. De allí reordenan sus rodeos para acometer la cordillera por el camino de los chilenos y negociar sus intercambios. Recordemos que, justamente, la región de Salinas será hacia 1880 el último bastión de la resistencia *Pampa*.

Ahora ligaremos la territorialidad con dos tembladerales: los espacios móviles y los sujetos marginales. El espacio de la frontera, desordenado y caótico, es opuesto a la idea de confín estable que pretende el programa modernizador de García. La línea fronteriza siempre es definida por el español: «de un lado y del otro lado». Desde el siglo XVII se configuró un mundo de vivencias caracterizado por el enfrentamiento de la sociedad indígena y lo hispano criollo. Esa dicotomía mostró que para que se impusiera una cultura, la otra casi habría de desaparecer. Decimos casi porque siempre hay remanentes de resistencia, porque la guerra no fue la única forma de relación entre las dos culturas; y la frontera jugó en este sentido un papel decididamente ambiguo que separaba y ligaba a la vez diferentes *tipos sociales*. El *diario* del comandante es revelador, no solamente por el lugar en que ubica a los *tipos* sino también por la escala que les asigna en su propio cartabón valorativo. Ciertos *tipos fronterizos* en tránsito y las tareas que realizan no merecen en el *diario* una descripción detallada; los nombra al pasar y cuando ocurre, la cita es funcional en tanto interfiera o no en la cotidianeidad del trayecto. Aparecen personajes que están ahí como sombras insignificantes o actores secundarios de un reparto distribuido de antemano: troperos, conductor de carretas, chasquis, arreador de ganado, bomberos, peones de mano, algún cura pediguño, mili-

cianos, vivanderos, soldados, el médico. La imagen de la mujer blanca, *fortinera* o *cautiva*, está ausente (el silencio es relato); apenas nombra a una negra y algunas indias y sus críos bañándose; tampoco hay negros, ni mestizos.⁹ Resalta otros *tipos*. Sea por su utilidad o por el peligro que representan. En el primer caso, ya vimos en la *memoria* al *hacendado*, que irá construyendo de a poco tenencia, estatuto y corporación. Agregamos al *labrador*, por quien García guarda un elogioso concepto cuando escribe: «endurecido con la intemperie [...] vida frugal y orgullosos [...] su tierra, su hogar, su pueblo son los ídolos del labrador». El *bachicha*, término peyorativo con que se los conocía escasea en la pampa bonaerense. La vida sedentaria, la virtud del trabajo agrícola, exaltada o impuesta por el autor es incompatible para el indio y el gaucho, desdeñosos de la acumulación, afectos a lo efímero y contingente. En esta instancia importa señalar otra diferencia cultural. Para los indios el valor de los objetos está en el uso. García y los suyos sin desatender el uso sueñan con el valor de cambio.

Alrededor de esa «zona de contacto», como señala Mary Louise Pratt (1997: 62), de «relaciones que implican condiciones de coerción, radical desigualdad, e insuperable conflicto», es medular la presencia de un tipo social fascinante de la pampa bonaerense: el *lenguaraz*. En ese espacio de culturas dispares que se encuentran, chocan y negocian, su silueta mediadora aparece reiteradamente en el *diario*. Un ademán de García lo resume todo en relación con el personaje: el *lenguaraz* porta *nombre y apellido*. Anota el comandante sobre el que ha elegido: «Mateo

⁹ García narra un incidente ocurrido en Cabeza de Buey. En el viaje de vuelta [19.12] recoge «a una india mayor de treinta años que había seguido la expedición por más de 15 días alimentándose de huevos de avestruz y yerbas». La desdichada huyó de los suyos «porque querían matarla, creyéndola hechicera y causa de las muertes y desgracias ocurridas últimamente en los toldos». García la protege «-traía aun en el pescuezo las señales del dogal-», y la oculta en una carreta para no causar alboroto porque «los indios en este punto son muy celosos; bien que ella pidió ser cristiana, y para poderla manifestar se la vistió lo mejor posible». Para profundizar sobre la figuración femenina en la literatura argentina, véase Rotker (1999).

Zurita, posee el idioma, conoce sus impertinencias y falsedades y les habla a los indios con la misma entereza sin recelo ni temor, y no se confabula con ellos por ningún interés como otros» [1.11]. Sin embargo, veinte días después Zurita, harto de conflictos y malentendidos, se aparta del grupo:

Este lenguaraz ha hecho varios viajes de Chile a Buenos Aires por esta vía desde la Concepción y ha vuelto con los caciques quienes tienen la mayor confianza en Zurita. Mas todas estas antiguas relaciones de amistad se han visto sofocadas con las majaderías y desconfianzas de esta gente [...] tomando sus avíos se marchó diciendo que no volvía más porque estaba cansado de tantos desaires. Y se fue a esconder al monte, y descansó allí todo el día, previniéndome antes de esta determinación. [23.11].

Dos semanas más tarde, con las carretas apretadas, dispuestas en arco y de espaldas a la laguna de Salinas, la expedición está preparada para el combate contra Neuquén, Carrupilun y otros caciques. Los caciques toman como una falta de respeto a ellos y a sus tierras, no habérseles informado con anticipación del viaje. Reafirman que «la laguna era de ellos, la tierra dominada por ellos, y ninguno sin ser repulsado violentamente podía estar allí». García se prepara para lo peor, cita el cuerpo de guardia principal, a los dueños y capataces de tropas con sus vivanderos para antes de las 9 de la noche y les previene la necesidad de defenderse del ataque «que ciertamente debíamos esperar en ésta noche». En tanto, la negociación continúa febrilmente y envía a un oficial y a un lenguaraz para parlamentar con Carrupilun. El cacique rechaza al lenguaraz y contesta por medio «de N. Luce-ro, lenguaraz puntano muy sagaz y favorito del cacique [...] el mayor facineroso enemigo nuestro, muy respetado por los indios por valiente». No deja de ser apasionante imaginar a ambos jefes, en ese instante crucial, confrontando por el valor de la palabra de cada uno de sus lenguaraces.

Observó mi entereza [Carrupilun] y al mismo tiempo el agasaje posible, pero no quiso que mi intérprete recibiera de él

razonamiento alguno, manifestando su desconfianza: á que le contesté que yo oiría del suyo y del mío sus propuestas y razones porque tenía el mismo motivo de desconfiar de su lenguaraz, por no conocerlo, que el manifestaba del mío y que de este modo no entenderíamos. Convino con ello. [17.11]

Ya vimos más arriba como finalizó el incidente cuando Neuquén y Carrupilun entraron en el campamento. También el *diario* muestra la dificultad del encuentro y la pugna entre lenguas dispares:

como el indio lenguaraz no poseía el español para poderse explicar, dio a entender que su cacique [Milla-Catreu] después de pedir una res decía que mis soldados enlazasen y sirviesen la ternera cosa que me pareció repugnante [que los soldados atendieran a los indios] y mucho más por el modo que lo dijo: por ello me levanté airado y le dije que con las armas nos entenderíamos [...] el indio intérprete se esforzaba por darse a entender [...] decía que con sus indios harían el trabajo, y no con mis soldados [...] Esto guardaba mas conformidad [...] mandé se les diese una res. [20.11].

Ya de regreso, el cacique hostil Antenau acerca un chasqui a la caravana con la intención de lograr algún intercambio; le reclama a García que le mande como lenguaraz a un soldado de nombre Leiva, amigo del propio Antenau. García, enérgico, se niega y aparece otro lenguaraz en la mediación:

Un indio ladino [el que habla castellano], muy sagaz y que según colegí dominaba a Antenau, [...] me interesé mas en agasajarlo a él que al cacique, y le hice saber que tenía en las fronteras 2000 españoles que esperaban mi aviso para entrar degollando. Me aseguró que aún cundo Antenau quisiera hacer uso de lanzas el se lo impediría. [29.11].

De acuerdo con las fechas del *diario*, la ascendencia del lenguaraz se compadece con la proximidad o no a las zonas de alto conflicto. El temor, el recelo, la curiosidad y el rechazo son maneras de percibir al otro. De la capacidad del lenguaraz para

solucionar entuertos dependía en muchos casos la paz o la guerra.

Además de algunos caciques, la lista de sujetos peligrosos y hostiles es nutrida. El *campestre o campero*¹⁰ «aislado, salvaje y veloz, huye de todo trabajo, no acepta á obedecer ni á sufrir dependencia [...] como está concentrado en sí, no es capaz de espíritu público». [23.10]. Los *fronteros* pertenecen a la clase de gente tan «feroces e inciviles que los mismos indios [...] a los que llevan aguardiente, la yerba y el tabaco que ellos apetecen [...] se entregan a la lascivia y robos de hacienda». Los *desertores* se contabilizan en el *diario*:

Se me dio parte haberse desertado en la noche 10 soldados milicianos y un cabo [26.11]; se me habían desertado en la noche precedente 3 soldados de infantería del regimiento 4. [27.11]; se habían desertado 3 hombres más de su compañía. [1.12]; en la noche precedente se desertó a los indios el lenguaraz Manuel Alaniz, cuya mala conducta me ha dado mucho que sentir. [8.12].

Para García el desertor huye por miedo, lo que en cierta forma no sería una desventaja ya que además de inutilizarlos para el combate perjudicaría al resto «porque serían capaces con su cobardía de inspirarla á otros». [1.12]. La cifra es elocuente, escapan de la caravana alrededor de 30 soldados, es decir aproximadamente el 30% del total de la tropa. El pasaje hace presumir que la adaptación a la nueva vida y al medio no era traumática y ni siquiera incompatible con la vida anterior. Entre los indios y los estratos bajos de la sociedad hispano criolla de donde provenía el que se alejaba de la cristiandad, el *renegado*, tanto la barrera cultural como las prácticas de interacción se superaban porque ambas economías giraban en torno de la destreza ecuestre y la capacidad para liar con el ganado. Tampoco difería la forma de vida material, sencilla en extremo y signada de privaciones; el *renegado* hacía de la toldería su patria adoptiva y, a su manera,

¹⁰ Se refiere al gaucho, término que en 1810 todavía no se había impuesto absolutamente. Véase Muñiz (1943).

un mundo abierto a la libertad. El *diario* es implacable y lo hace uno de los principales responsables de la destrucción de la campaña porque los campos se pueblan de «infiel apóstatas», acomodados en «la vida haragana y brutal de los indios, perspicaces para hacer los robos apoyados por sus conocimientos» [23.11]. El proceso de expansión capitalista expulsará al que no se integra. El indio *ladrón* y el gaucho *vago y mal entretenido* se convertirán en figuras arcaicas y errantes respecto de las nuevas formas de producción, hasta su definitiva desaparición a fines del siglo XIX.

Por último. Pedro Andrés García se modela a sí mismo como un personaje fuerte. Un hombre de decisiones rápidas y temibles. Arriesgado y tenaz. Vanidoso y corajudo. Un héroe individual enfrentado en un espacio ajeno a enemigos colectivos: los indios. El indio del comandante es un arquetipo o, mejor dicho, el indio que vendrá a poblar las páginas de la literatura y la historia nacional será arquetípico y concordante con el modelo influente y portador de ideas y conductas de García, que se expresará repetidamente tanto en imágenes como en la palabra escrita y oral. El *diario* monta un espectáculo animado, que no pierde en ningún momento el carácter de intriga y suspenso impreso por su autor, donde la realidad se encuentra menos en la sucesión natural de las secuencias que lo componen que en la lógica que en ella se ajusta y cuyo núcleo es el futuro del país, ligado a su propio régimen de consideraciones.

García *es y sabe*. El indio *sabe* sólo de *a caballo*. *Es* amigo, indio bueno (Epumur, Victoriano, Quinteleu), obediente y servicial. *Es* enemigo temible, indio hostil (Lincon, Neuquén y Carrupilun) o enemigo circunstancial (caciques merodeadores Antenu, Mencal, Quilapí, Milla, Payllatur, Guaquinil, Curritipai, Coronado). Los enemigos son indios retobados que resisten y, en tal condición: borrachos, viciosos, haraganes, mentirosos, desconfiados, insubsistentes, cobardes, salvajes, bárbaros, ignorantes.

La narración se naturaliza y se crispa al compás de los obstáculos que presentan los indios y el talante o la decisión de García para superar los conflictos. Por cierto queda convalidada la necesidad de un orden implacable: avanzar sobre el otro y

sobre su lugar. ¿Qué aspecto ofrece esa horda, el ajeno? Leemos su trazo cuando se presentan a parlamentar: «vienen a su usanza, todos pintados los rostros de negro unos, con lágrimas blancas en las megillas, de colorado otros con lágrimas negras y párpados blanqueados con plumajes y machetes y las lanzas bien acicaladas». ¿Sabe García qué implican el ceremonial y esos colores? Si lo sabe no lo dice o no le importa. Sí se esmera en explicar que si el asunto llega a buen término los indios quedarán «totalmente ebrios, los rendirá el sueño o laxitud de nervios, a no poder mover. Los llantos, voces y alaridos duraban así, casi toda la noche. [30.10]. El tal sentido, como trae a la memoria David Viñas, el procedimiento es reconocible: se seleccionan aspectos reales de la cultura del indio -alcoholismo, rituales, pinturas corpóreas, poligamia, vicios- y en vez de colocarlos en su contexto para esclarecerlos se los yuxtapone sin orden ni concierto, caracterizándolos con los adjetivos más despectivos.

La Providencia aparece en todo el texto como un signifi- cante repetido por García. Más adelante, operando con similar significado, otros autores lo llamarán *Progreso*. El mundo de lo real es polvareda y bosta. Confusión y hedor; en ese medio se pelea y por eso se pelea. Por la posesión de la tierra y el ganado.

Bibliografía

- De Azara, Félix (1943). *Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata y otros informes*. Buenos Aires: Bajel.
- De Angelis, Pedro (1836-1838). *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata, ilustradas con notas y disertaciones por Pedro de Angelis, tomos, III, IV, y V*. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- García, Pedro Andrés (1974). *Diario de un viage a Salinas Grandes, en los campos del sud de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Galmarini, Hugo Ramón (2000). *Los negocios del poder, reformas y crisis del estado 1776/1826*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gelman, Jorge (1997). *Un funcionario en busca del Estado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmas Editorial.

- Muñiz, Rómulo (1943). *Los indios pampas*. Buenos Aires: Editorial Bragado.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literaturas de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmas Editorial.
- Prieto, Adolfo (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. México: FCE.
- Torre Revello, José (1936). *Iconografía de militares argentinos, en Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Vol. 9, Buenos Aires, 57: 31-72.
- Rojas Mix, Miguel (2006). *La plaza mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. La Plata: EDULP.
- Rotker, Susana (1999). *Cautivas, olvidos y memorias en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Silva, Armando (1992). *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogota: Tercer Mundo editores.
- Viñas, David (1983). *Indios, ejército y fronteras*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Los corresponsales de Carlo Zucchi y la representación de América (1827-1849)

Rosalía Baltar
Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

1. Introducción

Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi (1999) es una antología de cartas que compiló Gino Badini al descubrirse e inventariarse el Archivo Zucchi, en Reggio Emilia. El descubrimiento de los papeles de Zucchi -cartas, dibujos, proyectos, diseños, documentos, etc- ha resultado de gran interés para la cultura arquitectónica de esa zona de la actual Italia así como también para aproximarnos a una idea más fehaciente del funcionamiento urbanístico y arquitectónico del neoclasicismo en el Plata, espacio en el que actuó el arquitecto reggiano Carlo Zucchi.

Como se desprende del título de la publicación que hemos de trabajar, el acento está puesto en los corresponsales de Zucchi y esto se debe, en parte, a la gran prolijidad con la que el arquitecto atesoraba sus papeles; de hecho, se conservan menos cartas de él que de sus interlocutores epistolares o, al menos, no se han encontrado todavía.¹ El arco que va desde la llegada del arquitecto a Montevideo y Buenos Aires hasta el regreso a Reggio Emilia abarca el período de los gobiernos de Rivadavia y Rosas, entre los años 1827 y 1849, fecha de su muerte. La antología incluye algunas cartas propias, uno de sus testamentos y la correspondencia de otros eruditos italianos cuyo contacto fue cotidiano, laboral y familiar.

En otras publicaciones nos hemos dedicado a examinar aspectos parciales de algunos de ellos, Pedro de Angelis, por ejemplo, bibliófilo, traductor e historiador, quien se constituyó

¹ Existe una cincuentena de cartas escritas por Livia, la mujer de Zucchi y también otras de una amante del arquitecto, peruana ella, a las que no he tenido oportunidad de examinar hasta ahora. Debo esta valiosa información a Fernando Aliata (UNLP-CONICET), quien, junto a su equipo, han trabajado y continúan en esta recuperación patrimonial de la producción de Zucchi y el movimiento neoclásico en el Plata desde una perspectiva historiográfica, urbanística, estética y arquitectónica.

en uno de los más importantes periodistas del sector federal ilustrado. Hemos heredado su rica biblioteca y sus colecciones cartográficas, numismáticas y de otros objetos, así como también una enorme cantidad de escritos, cartas, minutas, biografías y traducciones, amén de lo producido al calor de su pluma polígrafa y oficial. La compilación contiene 230 cartas del historiador napolitano al arquitecto. Otros corresponsales son Giuseppe Venzano (93 escritos), Ottaviano Fabricio Mossotti (12), Giovanni Grilenzoni (22), Giovan Battista Cuneo (6).

Unas breves noticias biográficas pueden ubicarnos en el tipo de letrado que vamos a estudiar. Ottaviano Fabricio Mossotti (Novara 18/04/1791, Pisa 20/03/1863) emigró de Italia, en 1827, y fue designado consejero del departamento Tipográfico de Buenos Aires en calidad de ingeniero astrónomo. En la incipiente colección de propuestas culturales que Rivadavia tuvo a bien impulsar, el astrónomo fue uno de los primeros en desarrollar actividades cartográficas de cierta importancia, por ejemplo, la de situar la ubicación de Buenos Aires en las coordenadas geográficas de los meridianos y puntos cardinales.

De Giuseppe Venzano sólo conocemos aquellos datos que proporcionan sus cartas a Zucchi y que aparecen sintetizadas en palabras de Gino Badini: «...el genovés Giuseppe Venzano, el tipógrafo-editor cuyo establecimiento se encontraba en la plaza 25 de mayo² y que desde 1843 publicó *El Archivo Americano*, el diario oficialista dirigido por Pietro de Angelis» (Badini, 1998: 102); la calidad tipográfica de éste y otros escritos de de Angelis –por ejemplo la biografía de Rosas, publicada por la Imprenta del Estado, en 1830– deja advertir el profesionalismo del tipógrafo, su destacada labor. También podemos observar en las cartas que ahora analizamos, el afán literario de su escritura culta y pulida. Otro de los corresponsales nos es más conocido: el propagandista Giovanni Battista Cuneo (Oneglia/Imperia levante, 1809 – Firenze, 1875) activo participante de las primeras publicaciones de Alberdi y Lamas en Montevideo en las que difun-

² Venzano cuenta en carta a Zucchi los avatares de la mudanza al establecimiento de la calle 25 de mayo.

de sus ideas revolucionarias y mazzinianas. En la correspondencia privada se desprende que fue de algún modo protegido de Zucchi y que éste lo recomendó a Venzano y de Angelis para que aprendiera el arte tipográfico; el entonces muchacho parece no estar del todo interesado en los artilugios de la impresión y a través de sus propias cartas como por lo que de él dicen sus connacionales, se esboza el perfil de un militante que intenta, en todo momento, comprometer con la causa libertaria y la unidad italiana a sus compatriotas, no siempre con el éxito esperado (en especial con Zucchi y de Angelis). Por último, Giovanni Grilenzoni (a veces Grillenzoni) Fallopi (Reggio Emilia, 1796 – Lugano, 1868). Condenado a muerte en 1822, huye a Suiza, donde se convierte en un fiel colaborador de Giuseppe Mazzini. Existe abundante epistolario, del cual se han escogido aquí las cartas que le escribiera a Zucchi desde Lugano. Es de notar el estrecho mundo de relaciones que establecen con los protagonistas rioplatenses del período y parece de cuento que estas figuras se hayan borrado del mapa de la sociabilidad de la primera parte del siglo XIX. Por sus oficios –en general técnicos y/o literarios–, los circuitos vinculares sustanciados –tanto con federales como con unitarios y románticos–, las públicas adhesiones y rechazos y, fundamentalmente, por las acciones concretas que llevaron a cabo, estudiar quiénes fueron, qué hicieron, cómo se insertaron en el mundo americano y los trabajos que ejecutaron resulta de suma importancia y conduce, con certeza, a refrendar la afirmación de Gino Badini respecto de la sección del epistolario de Angelis-Zucchi que puede extenderse al corpus total y otros de más reciente examen:

un epistolario que podría transformarse no solamente en una fuente de relevante interés por lo que se refiere a las vicisitudes artísticas y humanas de Carlo Zucchi, sino también una nueva fuente crítica sobre los eventos del período rosista y un instrumento textual para profundizar acerca de la compleja y discutida personalidad del histórico italo-argentino. (1998: 103).

La lectura de esta correspondencia permite mostrar, completar e invertir muchos de los prejuicios extendidos merced a las ideas que se privilegiaron con el '80 cuando se construye la historia mitrista y se arrojan a las llamas del infortunio las letras, proyectos y empresas de los colaboradores que actúan durante el período de Rosas. En este sentido, aquí se resignifica la situación frente al poder concebida por los emigrados; pese al carácter republicano que muchas veces asoma, dista de ser el que propugnaban los románticos –por ejemplo, ese deseo de que Rosas se sintiera inclinado a seguir sus ideas. Consecuentemente, esto llevó también a la distancia con ellos, sus mutuas incomprendimientos y vacío. Los emigrados italianos llegan al Río de la Plata con esta triple visión: *refugiados*, en uno de los únicos reductos liberales del mundo en tiempos de la bárbara Restauración y experimentados caballeros respecto de la guerra y la inestabilidad; *eruditos*, con una formación casi inconcebible en esos años en el Plata y, por último, *ambivalentes*, con una idea muy fuerte de nacionalismo y unidad nacional en el nivel del discurso ilustrado y abstracto y no tanto desde la experiencia y ejecución de decisiones personales, doble movimiento que será fundamental no sólo en sus acercamientos con las figuras federales sino con las simpatías o antipatías frente a los integrantes de la generación del '37 (Baltar, 2007a; 2007b).

Otra hipótesis que precisamos tener en cuenta es la que sostiene Fernando Aliata respecto de la llamada «Gran Aldea», Buenos Aires, construida con los ojos de moralistas e historiadores del último cuarto de siglo XIX –Antonio Wilde, Vicente Fidel López, Santiago de Calzadilla. Dice el investigador:

Una lectura comparativa más precisa acerca de la estructura material de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX pone aún más en crisis la noción de «aldea». Desde el punto de vista poblacional la ciudad no ocupaba un lugar menor. Su número de habitantes, que va de 40.000 a 60.000 aproximadamente, si tomamos como base el período 1800-1830, no era nada despreciable en comparación con algunos centros europeos de entonces: la Turín de mediados del siglo XVIII, capital de uno de los principales reinos de Italia, no superaba los 60.000 habitantes; Padua, importante ciudad universi-

taria con una rica historia institucional y urbana, tenía sólo 35.000 en 1800. En España, por ejemplo, ciudades intermedias como Granada o Córdoba tenían en los inicios del siglo XIX 55.000 y 41.000, respectivamente. Para dar una idea relativa de la población urbana podemos precisar, finalmente, que las ciudades más importantes de la península, Madrid y Barcelona, no superaban en ese momento los 167.000 y los 115.000 habitantes. (2006: 32).

Sin considerar la estructura material de las ciudades - aspecto que me excede por completo- sí se advierte leyendo las cartas que al menos las condiciones de circulación de la información -largas cartas enviadas en lentas embarcaciones y sinuosos caminos- y la situación de inestabilidad a la que estaban sometidos letrados y profesionales en cuanto a las dependencias económicas y laborales con respecto a determinados centros de poder resultan en cierta medida semejantes en ambos continentes. Con el ida y vuelta de las cartas -a partir de todo el saber historiográfico que hay acerca de las condiciones sociales, políticas, culturales de la Europa decimonónica- ponemos en contexto la experiencia americana de la enfermedad y la guerra, la sociabilidad y el clima, la producción cultural, periodística, las comunicaciones, etc. En este trabajo abordaremos concretamente algunas de representaciones del viaje y de América diseñadas a lo largo de la escritura de quienes llegaron al Plata urgidos por las desavenencias políticas en sus lugares de origen y que denominaremos letrados neoclásicos.

2. Viaje y política como incertidumbre

¿Qué es viajar sino el arte de la incomodidad? No se trata de que la incomodidad aparezca cuando se viene hacia estas tierras ignotas y sean los europeos los que viajan. La molestia del viaje se hace manifiesta en cualquier viajero.³

³ Recordemos sino a Juan Bautista Alberdi, en su viaje a Europa, y sus continuos lamentos.

En 1835, Fabrizio Mossotti ha llegado al Havre desde Buenos Aires en un viaje rápido (de 53 días) y que él mismo califica de exitoso. Sin embargo, anota que los aspectos simbólicos han compensado la precariedad:

Il capitano un carattere eccellente e proprio per farsi amare dai passeggeri, ed in vista di queste sue buone qualità li perdoniamo l'ommissione di non aver procurato buone e bastanti provvisioni, di modo che il trattamento fu un po' meschino, e sarebbe divenuto cattivo, se avessimo tenuto la disgrazia di restare in mare più lungo tempo. (Mossotti 17/07/1835. Badini, 1999: 322).

Carlo Zucchi, decididamente, es quejumbroso: no le gusta el ambiente de América, no le gusta embarcarse y navegar, no le gusta la gente, la comida, el trato. El clima es un síntoma porque articula, diría Ramos Mejía, la neurosis del personaje. En Brasil, el «caldo infernarle» parecía minar su salud: «quel clima di fornace non lo credo proprio per il mio fisico» (Zucchi a su hermana Carolina, 6/07/1842. Badini, 1999: 18); el aire es irrespirable en la Galia y luego, pensando en Reggio Emilia, asegura:

Sono ancora tra il numero dei vivi, ma un vivente che non ha molto a vivere; solo che mi foie accordata più lunga esistenza cominciando dal lasciare questi Galli e venire a respirare l'aria buona del nostro Lepido! Ma penso che anche a Reggio fa un freddo diabólico! Oh, che tristi paesi! Benedetta America! Ma non ne parliamo perché a troppa distanza... 2500 leghe maritime! (4 de abril de 1848. Badini, 1999: 21).

Es muy interesante observar cómo al mismo tiempo que se anota la lejanía espacial entre un territorio y otro en tanto extrema -el carácter expresivo del pasaje va en aumento a partir de la enumeración de cláusulas de predicación psicológica emotiva (los signos de admiración, el uso de los puntos suspensivos) (Leech, 1983), intensificada con la onomatopeya y el juego opositivo de construcción hiperbólica (frío *diabólico* vs *bendita* América) que se construye como inversamente proporcional a la

factibilidad (el frío está cerca, América a 2500 leguas marítimas)- y, teniendo en cuenta que el fragmento carece del sentimiento actual de que la comunicación consigue acercar los territorios, sí existe una percepción de la *distancia* como situación mensurable, no mágica. Pese a las dificultades e incomodidades, en la primera mitad del siglo XIX, el viajar, con distintas finalidades, es una situación que poco a poco se ha de volver natural entre las élites.

Ahora, el viaje de los cuerpos es acompañado por una fluida correspondencia en la que se trasladan y deambulan, también, largos itinerarios de saludos, de recuerdos, de negocios y transacciones comerciales de objetos, libros de arquitectura y de teatro, las listas de impresos y librerías, para transitar por lenguas que se pegan unas otras a otras, pasajes del idioma de la cultura (francés), a la lengua en común (el italiano), a la lengua adoptiva (el castellano), a la lengua regional, con sabor a todos los días entre el *recado* y los *federales* o los *cajetillas*.

Los viajes materiales están, en general, sujetos a avatares políticos o a circunstancias laborales y contratos de trabajo, aspectos que dan lugar a imaginar la firmeza efímera de la contingencia. La correspondencia confirma cómo las relaciones de los artistas empleados estaban completamente ligadas a los destinos políticos favorables o no de otros, de modo que quizás sea bastante impertinente juzgar desde un mundo asentado en la velocidad de la comunicación las formas en las que se conducían los hombres cuyas cartas tardaban lo que un hombre a pie. El 24 de julio de 1836 -un año después de la última carta que le enviara a Zucchi (ateniéndonos siempre a la compilación de Badini)- Fabrizio Mossotti le cuenta muy por extenso al arquitecto los avatares que ha sufrido desde su partida de Buenos Aires y se justifica utilizando una metáfora relacionada graciosamente con su profesión, como suele hacer en su correspondencia; de paso, explicita el anticlericalismo que se aprecia en los emigrados en general (en parte, por el poder de los sacerdotes de decidir sobre sus destinos profesionales, en parte por negación de la fe o filiaciones a otras convicciones ideológicas):

E' vero ella [la carta] ha tardato molto, ma io sono stato talmente fuori della mia orbita (per parlarti astronomicamente) che prima di saperti dire dove le perturbación mi avrebbero condotto ho dovuto aspettare di giorno in giorno fin'ora a scriverti. Questi preti me ne han giocato una brutta, brutta, brutta. (Mossotti a Zucchi, 24/071836. Badini, 1999: 323-4. Énfasis mío).

Mossotti llega, pues, al Havre; después, pasa un tiempo en París, Turín, Novara, Milán, Génova, Livorno, Florencia -en todos los lugares haciendo cuarentena por el cólera- y llega a Roma el 9 de diciembre!, donde el clima político ya no le es favorable (tenía previamente una recomendación para el cardenal Zurla, prefecto del Centro de Estudios Astronómicos del Vaticano; a lo largo del extenso viaje, los amigos le aconsejarán ir a Roma a disipar él mismo rumores que se han presentado en su contra):

Il cardinale Zurla, anterior prefetto degli Studi, che aveva accordato col cardinale Oppizzoni la mia chiamata, *mori qualche tempo prima che io partissi da Buenos Ayres*. Alcuni aspiranti e malevoli devono aver fatto osservare ai nuovi impiegati della Congregazione, e questi al papa, che io ero scomparso da Milano sotto la prevenzione di sospetti politici, che ero stato doppio in Svizzera, in Francia, in Inghilterra, in America in corrispondenza con tutti i rivoluzionari del mondo. (Mossotti a Zucchi, 24/071836. Badini, 1999: 324. Énfasis mío).

Si bien hemos observado con anterioridad cómo la inestabilidad política en el Plata planteó dificultades concretas en los emigrados, de Angelis, Zucchi y otros (Baltar, 2006 y 2007b), la cita expresa que un letrado en Europa no las tenía todas consigo y esto tiene que ver con la relación contractual necesaria entre el poder político y el artista, por un lado, y con las circunstancias que le imprimía la distancia y la comunicación a cualquier vínculo: entre una y otra carta, el contacto ha muerto; Mossotti, ignorante de su nueva situación, continúa un viaje que cree lo llevará a destino seguro.

Arribar a América desde tierras europeas fue en muchísimas ocasiones la carta de presentación más conspicua -pensemos en Paul Groussac, años más tarde, abriéndose paso con su nacionalidad francesa-; ahora, ser un europeo que ha estado en América arroja sospechas políticas, constituye una amenaza y soslaya el valor profesional. Por ello, un anhelado retorno no siempre podrá concretarse:

Tu desideri di sapere se vi sarebbe speranza che potresti ritornare a Milano per dedicarte ai tuoi pristini lavori. Nel sistema che segue quella polizia ciò mi pare ben difficile; è vessante con tutti i forestieri, che non hanno mai dato il minimo sospetto, immaginati con uno che è condatano e viene dall'America. Questo è per me una gran macchia. Sono statu dichiarato individuo sospettoso e pericoloso... (Mossotti a Zucchi. Carta desde Roma, 24/07/1836. Badini, 1999: 325).

Podríamos decir que la escritura del epistolario está reponiendo el tiempo de la *espera*: esperar materiales, esperar información, esperar el periódico que no llega. Y, su contraparte, la *pérdida*: pérdida de documentos, las cartas que se envían por duplicado, por las dudas, en distintos barcos, las confusiones acerca de quién trajo el libro, dónde lo dejó, los objetos que se pierden o se recuperan, hombres que dan su palabra y mueren, políticos que comprometen a funcionarios e intempestivamente caen, etc.

En un contexto de permanente cambio e intercambio, de incertidumbre y fragmentación se hace imperativo que amigos y colegas, que compatriotas y connacionales conformen redes sociales muy sólidas, puesto que el único bien que se tiene es la confianza en el otro; a lo largo de los años, las amistades que se conservan son aquellas que se someten a la prueba del negocio, llevando a la práctica esa expresión tan usada, *cuentas claras conservan la amistad*. Por ello, cuando no se contesta una carta, cuando no se recibe una respuesta, comienzan los reclamos, las dudas, las insistencias: el devolver un recibido adopta un sentido moral.

Así, los personajes en cuestión se ayudan con una colaboración intelectual y profesional que podría pensarse como propia del imaginario neoclásico. En primer lugar, porque las *belle arti* son arte y comercio al mismo tiempo; después, porque el oficio del coleccionista, del bibliógrafo, del compilador de sus propias obras, caracterizan parte de una visión de ordenamiento a la que consideran también una clase de contribución estética; porque la concepción de *autoría* no necesariamente se vincula a un hombre sino que el espíritu de colaboración va más allá, en muchos casos, del nombre propio; por último, porque la *cultura del trato* es un ejercicio casi cortesano que evoca la deferencia y la imagen de los sujetos en tanto jugadores de un ajedrez de toques delicados -para decirlo en la bella imagen de San Juan de la Cruz- en el que un agradecimiento, una dedicatoria, un recuerdo, el cumplimiento de un pedido, el acto mismo de pedir o aconsejar o mandar son los medios de los sujetos para mostrarse como desean ser vistos y percibidos y lograr así sus objetivos.

Además del espíritu de colaboración entre ellos, la concepción del trabajo y comercio colectivo a través de los cuales subsisten, estas cartas y el Archivo Zucchi en general demuestran las redes que había en muchos términos entre los emigrados italianos y quienes gobernaban o quienes participaban de la vida pública. Esos lazos no todos eran meramente comerciales o de subordinación sino que existían vínculos de admiración y respeto, lo que vislumbra una sociabilidad no sólo sujeta por el terror: «De las cortesanas manos del señor Tornquist recibí vuestra carta del...», «Conocí y traté al señor Bonpland», «y que mis amigos Wright y el señor de Angelis», etc. Incluso, se ve el contraste entre los modos de armar esa sociabilidad más sencilla pero cotidiana y las formas europeas, puesto que en el viejo continente se viven crisis importantes:

Darai questa prima noticia ai communi amici che si riuniscono nella Farmacia Ferraris. (Mossotti a Zucchi, 17/07/1835. Badini, 1999: 322).

Scrivo colla stessa occasione a Sprungly. Ciò nonostante non ommettere di fare i miei ricordi alla società che si riunisce in

quell grato tugurio dietro la bottega farmaceutica. Presenta anche i miei rispetti al signor don Jose Maria Roxas e al signor don M. J. Anchorena ai quail rinnovo le mie grazie per le bonita dimostratemì, e conta sul tuo amico Mossotti. (Mossotti a Zucchi, 13/08/1835. Badini, 1999: 323. Énfasis mío)

El respeto y el recuerdo alcanzan a personajes federales e incluso a otros, como Vicente López. Por el contrario, la sociabilidad en Europa ha sido ahuyentada por la enfermedad y el temor al contagio:

In Piemonte si è spiegato il cholera asiatico, le persone a Torino e a Genova scappano per migliaia; tutto è in disordine.

Gli amici mi dicono che è una impropria il continuare il mio viaggio. Nfatti che farei andando in quei paesi adesso? Invece di trovare gli amici e passare alcuni giorni di allegria e congratulazione per il piacere di averli riabbracciati un'altra volta, li troverei dispersi, afflitti e intimoriti di qualunque riunione. E' dunque forza che, per aver il gusto di un incontro festivo, aspetti che questa maledetta peste faccia il suo corso, e passi l'allarme che è sempre più grande del mal vero. Forse mi tocherà star qui uno o due mesi. (Mossotti a Zucchi, 13/08/1835. Badini, 1999: 323).

Los emigrados italianos se relacionaron necesariamente con el poder de turno, Rivadavia, Dorrego, Rosas y no se podría, sin más, hablar de adhesiones totales en torno a lo ideológico por el hecho de que Zucchi fuera contratado para las escenografías de las Fiestas Mayas o que Pedro de Angelis sustentara sus auténticos intereses de coleccionista e historiador con el oficio que él mismo consideraba menor pero medio de subsistencia como el periodismo pro-rosista. Aun teniendo en cuenta los grados de compromiso entre estos artistas y el poder de Rosas y las posibilidades concretas de identificar esa adhesión a través de su obra, el epistolario pone en evidencia la incertidumbre y el inestable vínculo que existía entre letrados y gobiernos, a uno y otro lado del extenso mar.

Sin embargo, no deja de ser notable que a cambio de atribuírseles una actitud acomodaticia respecto de Rosas, se pueda pensar que había muchos elementos compartidos entre los italianos y el gobernador por los caracteres estéticos. Los emigrados creen en la tradición y no guardan respeto por el romanticismo; asumen una tradición fuerte, uno de cuyos rasgos es la *monumentalidad*. Innegable la antipatía de Rosas para con las ideas románticas ni tampoco el uso que le dio a lo monumental como expresión del poder, pese a ser sin duda un personaje romántico en sí mismo.

Una vez más puede verse que los emigrados italianos mostraron un distanciamiento espontáneo con la generación romántica, no sólo por cuestiones ideológicas sino fundamentalmente estéticas: en las cartas se observa este rechazo por el romanticismo, de que queda exonerado el régimen rosista; ellos mismos rechazan el movimiento en general. Dice Venzano:

Che gl' inglesi e francesi ci calpestino, pazienza! sono grandi e forti, e per esser pari loro ci manca che nazionalità; scienza, e genio no! Ma uno spagnuolo... per dio questo è poi troppo!

Cuanto ai drammi moderni ed alla scuola romantica senza far pompa di gran sapere litterario, unirà il mio parere al vostro per dire che son miserie umane. Vale più una tragedia del vostro Alfieri, di Racine e Voltaire, che quante produzioni abbia partorito la scimunita mente romantica lasciando anche a parte l'immoralità. Che una donna adultera faccia pompa nelle nostre società della sua corruzione e venalità, si vede e si disprezza tutti i giorni, però que un Dumas ce lo presenti in teatro per essere intese da una honesta ed innocente ragazza non si può tollerare: e questa per corregere i costumi?... (Venzano a Zucchi, 16/06/1840. Badini, 1999: 283/4).

Y, en otra ocasión, criticando el vacío de sentimientos que ha notado en los funerales de Encarnación Ecurra, Venzano señala: «Jeri furono i funerali della signora donna Encarnacion; furono splendidi: molto si fece, si disse, e si è scritto. Ma vedeste in cuore? Mondo porco!!» (22/11/1838. Badini, 1999: 282). ¿Dón-

de lo espléndido de los funerales si carecían de corazón? (más allá de que Venzano lamente el vacío de sentimiento en estas expresiones enormes). En la monumentalidad, cara a estos emigrados y, desde luego, al poder de Rosas, como símbolo de su «majestad».⁴

3. América, Europa, Italia: pasado y presente de hombres en tránsito

Las miradas sobre el territorio, los personajes políticos y sus propias circunstancias vitales varían en los emigrados y en muchos casos dependen del humor y del estilo de cada uno. Giovanni Grilenzoni, que no conoce América, sólo piensa en estas tierras a partir de sus ideas políticas y las noticias que recibe por parte de Zucchi:

Mi immagino lo stato dei paesi che tu abiti; ma che vuoi che sia un paese in cui regna sempre la superstizione, il despotismo, e per conseguenza la piu crassa ignoranza. Il mondo pero cammina, benche lentamente, e migliera in seguito. Il male sta, che questi miglieramenti verranno quando noi basteremo sotterra. (Badini, 25/01/1832: 337).

El mundo americano es visto como un espacio sometido a la ignorancia pero al mismo tiempo se inserta en un occidente en el que la utopía de la liberación, si bien ciertamente lejana,

⁴ Mempo Giardinelli, en la extensa novela *El santo oficio de la memoria*, narra la historia de un matrimonio emigrado de Italia, ambos anti fascistas. El narrador recuerda, sin embargo, cómo esa abuela italiana que ha dejado su tierra por las convicciones ideológicas compartidas por su marido se deleita con fruición al recibir postales de las primas y mirar los grandes monumentos erigidos por el régimen. Más allá de lo ideológico, nos dice el narrador, los italianos han heredado el gusto por la pompa y la monumentalidad romana. Y haciendo una comparación algo impropia considero que, sin embargo, esto mismo sentían los emigrados que estudio y que en parte los llevaba a todos a amar la grandeza de Napoleón. Yendo al caso concreto del período rosista, María Lía Munilla Lacasa tiene un estudio muy completo del uso de la pompa monumental que adopta Juan Manuel de Rosas, especialmente en lo que a registro funerario respecta. Véase su artículo en *Aliata* (2008).

también será alcanzada por América. Un presente problemático y un futuro republicano son los parámetros que regirán las visiones de los letrados emigrados para ambos continentes.

Esta mirada se matizará entre quienes habitan por años el río de la Plata y desarrollan sus profesiones. Giuseppe Venzano, por ejemplo, goza del arte de escribir y de leer; descrece de las perspectivas políticas permanentes; siente respeto y admiración por Zucchi y acusa recibo del malhumor de éste -que hemos visto más al vivo en las cartas de su autoría (Baltar, 2007a y 2007b). Mossotti juega con las estrellas y, a su regreso a Europa, atraviesa las vicisitudes por las que Zucchi y sus corresponsales emigrados han vivido al llegar a la destemplada tierra americana. Veamos algunas imágenes.

En agosto de 1836, Giuseppe Venzano le escribe a Carlo Zucchi, acerca de la vida más bien apacible -al menos para él- y poco abundante desde el punto de vista material que experimenta en Buenos Aires:

Quanto a me, come mi lasciaste, no vegettando, no del tutto verde, ma algo marchito, por fatta de un poco se riego de aquel saludable manantial, con ci cual cerro de Potoré secundisaba en otros tempos la Europa. Di giorno seduto nella stancata mia seggiolina, scrivendo correggendo e sbadigliando; e di notte si fa qualche visita, non amorosa, ma bensì amicale; come amical dono sarà pure la scatolina che fu a voi piaciura, e che con tale esimio voto sarà a suo tempo presentata con più coraggio (Venzano a Zucchi, 6/08/1836. Badini, 1999: 275).

Como otros testimonios, Venzano describe un día de trabajo y un atardecer de sociabilidad, no demasiado formal, de encuentro con los amigos; lo interesante del fragmento es la figuración que se da de América para insertar esa vida actual sujeta a privaciones materiales: «la falta de un poco de riego de *aquel saludable manantial, con el cual el Cerro del Potosí fecundaba en otros tiempos la Europa*», expresa la fuerza que a más de trescientos años aún conservaban las imágenes estatuidas de América como el Paraíso y la tierra del deseo.

Ese pasado remoto de América que confronta con la decepción del hoy se manifiesta, por otra parte, en una mezcla de sentimientos ya románticos con ciertos parámetros estéticos propios del neoclasicismo: las metáforas de la naturaleza con sentido utilitario -no se trata de un simple *manantial* que se contempla, sino una *f fuente* de recursos para la vida del hombre- se ve reforzada cuando en la decepción, el hecho histórico se transforma en una leyenda en la que ingenuamente se creyó, comparable, como lo sugiere el texto, a las creencias de los dioses en la Antigüedad clásica:

Ma lasciando a parte tutto questo; eccoci dunque caplestando la terra di Colombo, su i liti del gran Rio de la Plata: e ben vi posso assicurare che se avessimo avuti il talento di riempire il sacco di quel metallo che a piene mani offivano nei tempi dei Solis e de' Gaboti le sirene che guizzavano in quest'argentato fiume, a mondani occhi non ne saressimo di minor pregio che se avessimo montato a stento sul Parnasso, sul Pindo od Ellicone. E forse forse; debolezza umana! Avendo quello si crederebbe pure che Apollo e Minerva cenassero con noi tutte le notti. (Venzano a Zucchi, 26/08/1836. Badini, 1999: 275).

El espíritu neoclásico se ve en la selección de las citas pero lo romántico aparece juntamente en la América dibujada por el tipógrafo: si para Zucchi, América es la tierra de *miei savaggi* -en definitiva, ese espacio virginal que está a la espera de ser domesticado, que aún no ha sido *creado* por la cultura-, para Venzano, más resignado y menos juez, es la de Colón y los navegantes subyugados por las imposibles sirenas, los Solis y los Gaboto. Un espíritu nacional -la tierra de Colón- es marcado en las cartas de Venzano, quien siempre llama a su destinatario «compatriota».

Otro elemento romántico en Venzano es la teatralización de la melancolía, el aburrimiento, cierto cansancio y abulia. Estas emociones son reconstruidas más a modo del *spleen* romántico, del tono literario que de la vida real a la que parece sentir plena y de la que sugiere vivir en conformidad; no es irónico, criticón

y alegre como de Angelis, no es afortunado y feliz como Mossotti; no es activamente político como Cuneo; no es prudente y hasta conveniente como el mismo Zucchi. El estilo, el apego al tono, al arte y la estética de la escritura y de la cita predomina por sobre la escritura de los otros corresponsales y encuentra en una teatralización de cierta queja su huella romántica.

Este tono busca encontrar belleza y la halla en la escritura de los demás. A propósito de una carta de Zucchi, Venzano se exalta con el recuerdo ideal del país de origen:

Qual vedesi, colà dove la lieta Cerere inonda di dorate spighe i bei campi reggiani, in dolce notte estia lampeggian nel vasto firmamento le vaghe stelle, che grata le rendono la vista, e mille in peto risveglian sublimi pensieri; così carissimo signor Zucchi, piacevole mi riuscì la bella vostra lettera de 18 andante in cui brillano ben minutamente a vicenda colle vacezie i sali di un bel dire; e non meno ridestano in me il mobil desio di convenevolmente risponderci. (Venzano a Zucchi, 26/08/1836. Badini, 1999: 275).

La representación bucólica del paisaje ensalza la tierra natal pero se sustrae de cualquier sentimiento de añoranza. Venzano expresa que la imagen de la tierra dulcemente visualizada ha sido producto de la *bella vostra lettera*, de su *bel dire*. Y esto lo ha llevado, lo ha motivado para la escritura, no para querer regresar al viejo mundo. De hecho, la idea del regreso lo desalienta:

Mi pare che il signor Verani abbia voglia di presto ritornare in Europa; rd io a dirvi la verità, dietro lettere la colà ricevette, la vado perdendo. Convulsioni politiche in ogni parte, colera morbus, miserie sempre in aumento etc sono raccomandazioni poco stimolatrici per intrependere dopo 23 anni un viaggio per il vecchio mondo: onde mi pare que lascerò le ossa nel nuevo. (Venzano a Zucchi, 7/04/1837. Badini, 1999: 276-7).

Mi opinión es que, entre otras cosas, Venzano logra ser *alguien* en estas tierras ignotas por el simple hecho de ser emi-

grado. Se ha casado, tiene una hija, su mujer Celestina admira muchísimo a los extranjeros —cosa que lo favorece, siéndolo él mismo, desde luego. Cuando el tipógrafo y de Angelis preparan las ediciones de las «Memorias» de Zucchi y el proyecto del Teatro, Venzano pide al arquitecto que dedique el ejemplar que el amigo le había destinado, a su mujer:

Ve ne rimetto 305 esemplari avendone ritenuto 18 che saranno rimessi agl' individui da voi segnati sotto coperta *in nome del Autore*. L'esemplare per madame de Angelis, e quello con cui me avete Honorato me li ritornereti da voi diretti e firmati. L'uno per madame de Angelis, perche così deve essere, e l'altro per la signora donna Celestina Venzano perché so che avrà in questo un gran piacere. Mia moglie onora molto i stranieri in generale, e voi particolarmente come uno di quelli che fanno onore a questi paesi ad anche come mio particolare amico. (Venzano a Zucchi, 13/07/1841. Badini, 1999: 289. Énfasis mío).

En el tránsito y los avatares del viaje, algunos lograron adaptarse, otros resignarse y otros inevitablemente tuvieron que volver. La imagen ya conformista ya idealizada estéticamente de Venzano, choca con otras percepciones. Carlo Zucchi, por ejemplo, pasa una temporada en Santa Fe, en comisión en calidad de ingeniero arquitecto de la Provincia de Buenos Aires. El 27 de agosto de 1832, Mossotti le escribe desde Buenos Aires en el siguiente colorido tono:

Amico carissimo

Nello stesso giorno che avea mezo alla posta una lettera per te, ho ricevuto la tua dei 19, che mi dà una idea del purgatorio in che ti han mezo, dico *purgatorio* e non *inferno*, perché quantunque le pene, al dir dei teologi, siano egualmente acute, quelle del primo non durano tanto e così spero che tu sarai pure presto tirato fuori da cotesto purgato. Mi fa meraviglia che neppure teniate gornali da leggere. (Mossotti a Zucchi, 27/08/1832. En Badini, 1999: 321).

En muchas cartas se comprueba que salir de Buenos Aires es ir a un *purgatorio* y que el no recibir noticias o el periódico -un pedido constante de de Angelis a Zucchi cuando éste se encuentra ya en Montevideo- es cosa de muerte. Pero también, salir de Buenos Aires es aliviar las tensiones que acarrea una «ciudad» y hallar la salud y el reposo en la *campaña*:

Eccomi solo in questa nostra antica casa. Madama si è finalmente decisa a passare un pajo di mesi in campagna, ed in signor de Angelis la sta' accompagnando a quattro leghe di distanza in una bella caseta vicino a Santa Caterina. Sono alquanti giorni che già abitano in questa villa, e la stimabile ammalata se ne sente a meraviglia. Mi dice che mangia bene dorme meglio, e fa molto esercizio a cavallo, onde non dubito che, ancorché non rizan del tutto, non può a meno di fortificare il suo fisico e procurarsi una migliore esistenza. (Venzano a Zucchi, 21/03/1840. Badini, 1999: 283).

La imagen de esa América remota del tiempo de la Conquista que recrea Venzano, como un episodio de bienestar nunca alcanzado, viene a cuajar en las reiteradas versiones que dan los emigrados de América como la tierra de promesas y proyectos incumplidos. Los corresponsales de Zucchi ponen de manifiesto la escenografía de lo incompleto: «Qui le cose vanno sempre lo stesso, si fanno progetti politici, finanziari ed amministrativi ma tutto finisce in progetti perché sempre s'incontrano difficoltà invicibili nell' esecuzione...» (Mossotti a Zucchi, 27/08/1832. Badini, 1999: 321)

Y Venzano pregunta insistentemente a Zucchi:

Abbiamo veduto e riveduto il vostro travaglio, e per conto mio ancorché sempre vi ho creduto capacissimo, vi confesserò che il vostro teatro mi ha sorpreso soprattutto el *cielo-raso*. Quanti lo hanno visto lo ammirarono ed hanno esclamato: Qué lastima que no se lieve a efecto!! (13/07/1841. Badini, 1999: 289).

Si farà o non si farà il teatro?

Si farà sul vostro progetto, o se ne farà uno come quello fatto últimamente qui? (7/08/1841. Badini, 1999: 290).

En el caso de Zucchi, interesado más que otros en la conformación de un buen nombre como artista, su inconformismo es más que evidente y soslaya las geografías: cuando está en América, el territorio será percibido como un espacio de queja; en la distancia, adopta las visiones clásicas de América como la zona virginal y salvaje. Así, la percepción de América será construida a veces desde el espacio de la fuerte crítica y a veces desde un discurso melancólico e idealizado: desde un detallado análisis y descripción de la realidad circundante -la ignorancia para valorar el arte y los saberes de los profesionales, la desidia frente al esfuerzo por aprender, el costo de la vida diaria en comparación con las escasas remuneraciones para los maestros, etc. -a la conformación de una Italia neoclásica, idealizada y modélica. Estas imágenes corresponden, como digo, a estilos diferentes dentro del mismo carácter neoclásico -la mirada correctora, jerárquica, pedagógica, por una parte, la más abstracta y que apela a los valores grecolatinos por la otra- pero también, a un gesto de Zucchi, cuya escritura ambivalente suele adaptarse a las expectativas de los destinatarios. Más allá de esta idea lo cierto es que el carácter insastifecho de Zucchi propone una bifurcación de registros precisos -la corrección y el juicio para el Río de la Plata y, por otra parte, la idealización de la tierra natal- que denotan el carácter neoclásico desde donde se examinan los territorios.

En este sentido, Italia como totalidad -e, incluso, la lengua italiana tal como la conocemos⁵ forma parte de otro nivel en el discurso. Representa el espacio de la utopía, ideal que une su pasado revolucionario con un futuro imaginario de república que ha vencido la fragmentación y la desunión y se ha consolidado como nación. Marca, así, el muy sugerente quiebre discursivo al

⁵ Los que en sí mismos son conceptos todavía inexistentes y no serán vistos por la mayoría de estos emigrados. Luego de múltiples avatares, «cuando se reunió el primer Parlamento del Estado nacional italiano en Turín en 1861, los oradores hablaron en francés» (Schulze, 1997: 138).

que nos referíamos, un quiebre entre el discurso cotidiano, de un registro crítico sustentado en el detallismo puntilloso -de nombres, de fechas, de cuentas, de acciones, etc- y un discurso claramente neoclásico, idealizado y general, que utiliza metáforas heroicas y desplaza al sujeto insatisfecho que se queja, agradece, reclama, interpela, ordena, aconseja, recuerda y critica -es decir, que encarna acciones tendientes a cuestionar o exhibir por parte del destinatario algún tipo de acción o responsabilidad- hacia un sujeto heroico, inmaterial, patriótico que se ve a sí mismo en el campo de lucha aunque se halle en su gabinete de estudio. La expresión *potrò rivedere la bella Italia!* es el cierre de una larga parrafada de especulación acerca de los recaudos, problemas, inconvenientes físicos, económicos y los retardos inevitables que llevaría arribar al suelo patrio y luchar por la unificación:

Ci ha voluta tutta la persuasiva logica di alcuni miei amici per farmi sospendere la determinazione di partire immediatamente; abandonar l'onorevole impiego che occupo, che in certo e qual modo mi somministra da che vivere se non con agiatezza al meno al campare di tutta necessita, transigere realizzando il poco che posseggo in *carta moneta* ed imbarcarmi alla volta d'Europa per colà dirigermi dove il dovere di cittadino italiano sembra chiamarmi.

Se potettero li miei amici con giuste riflessioni farmi sospendere la precipitevole partenza non ho pertanto rinunziato al divisamento; questo sempre più si corrobora, e chi sa, se le ulteriori notizie che con tanta ansietà si attendono non mi faccian definitivamente risolvere.

Rifletto che la Patria da tutti noi richiedeva dei sacrifici; dal canto mio parmi che non potrei fargliene per il momento, maggiore e nello stesso tempo più meritevole, rinunziando ad un lusinghiero futuro benessere correndo a raggiungere le file di tanti prodi che stanno difendendo a costo del loro sangue il primo bene del mondo; la libertà. E se il destino lo avesse decretato, perire soccombere, però colla speranza di saper sottratta la nostra bella contrada dalla contaminazione austriaca, fondata con basi irremovibili, l'Indipendenza italiana, causa sacrosanta che ci ha dispersi, gettati in spiagge remote che ci appartiene, che è il retaggio di tutti coloro che

hanno anima di sentire che senza libertà la Patria non è che una chimera. (Zucchi a Grillenzoni, Badini, 1999: 41).

Aunque el discurso de Zucchi varía en cuanto a algunas consideraciones políticas existe en estos letrados cierta animadversión permanente por Francia e Inglaterra -aunque no por Napoleón, al que todos admiran- porque la Italia misma se encuentra bajo el yugo opresor.

El amor patrio también se relaciona con el arte, en el nivel, claro está, de la idealización: «l'Italia, la nostra cara patria, fu, è e sarà la culla delle scienze, delle belle arti, che del sapere, che del bel fare, e nessuno può essere nè l'uno nè l'altro, se non visita, se non studia se non ripoiarta dall' Italia il sapere! (Badini, 1999: 30). En cambio, la descripción del Buenos Aires de entonces muestra una tierra carente de estilización, roída por la triste realidad cotidiana.

En carta a Vittorio Pedretti en abril de 1828, Zucchi, entonces, pinta Buenos Aires. Zucchi, a través del consejo, visualiza las impresiones del nuevo mundo, el estado general de la ciudad y de las artes aquí.

Utilizando la cortesía extrema en lo que toca al destinatario, donde el tono es siempre respetuoso y formal, aunque también familiar, el lenguaje de Zucchi adopta una sensibilidad despojada de eufemismos y alegorías greco-romanas cuando se refiere a América. El primer contraste que enfoca el marco cultural es justamente en el tratamiento, donde los corresponsales especifican, cada vez, la titulación o el cargo: Vittorio Pedretti, artista; Carlo Zucchi, architetto-ingegnere, «Al noble hombre, el señor ingeniero Carlo Zucchi, a través del Sr. Abvocato Biongiobanni», architetto, impiegatto, etc. Esta titulación convive hasta cierto punto con la nobiliaria, pero es claramente significativa como ligamento entre los participantes, cuyo valor radica en el ejercicio de estos saberes y estas prácticas y en el reconocimiento del rango, en claro contraste con los españoles de América, en donde pareciera que, antes como ahora, se prefería el albañil al arquitecto:

L'architettura che non è solo quella che avremmo di bisogno ma necessita, parlo dell'architettura semplicemente civile,

quella che serve a distribuire, a render comoda un'abitazione, la trascurano in modo che un muratore è preferito ad un architetto, ad un ingegnere. [...]

Questo è propriamente il paese degli artigiani. (Zucchi a Vittorio Pedretti, 17/04/1828. Badini, 1999: 38).

El país de los artesanos es, por otra parte, la «terra d'Ottentotti», *i miei savaggi* de los *godos*, es decir, de salvajes, un territorio nuevo pero con costumbres, lamentablemente *coloniales*. No hay nada que hacer, por ello, en América en cuanto al comercio y el entendimiento de las bellas artes. Sus connacionales tienen, según Zucchi, una confianza excesiva en la «bendita paz» y en lo que ésta acarreará:

per il momento mi accordano che niente c'è da fare in questo paese e pel commercio e sul rapporto delle belle arti; si affidano e formano tutte le loro congetture sulla ventura pace, come se gli abitanti di Buenos Aires dovessero divenire tutti ad una volta sapienti, istruiti, e che la smania, ed il buon gusto per le altri belle gli dovesse entrare in corpo per miracolo. Sul rapporto commercio forse ci sarebbe a far qualche cosa, ed anche ne dubito. (Zucchi a Vittorio Pedretti, 17/04/1828. Badini, 1999: 35).

Ostensiblemente funciona aquí el concepto neoclásico de cómo la educación, la tradición y la formación aseguran una combinación que deviene en letrado. El artista es producto de un saber acumulado, el gusto se «cultiva», no surge a través de un milagro (Bourdieu, 1998). Esta concepción de estar inmersos en una tradición, del valor de pertenecer a ella, de reconocerse en un código bendecido por la transmisión y la imitación se impone a la hora de percibir la moda romántica y a los románticos y en las visiones tanto utópicas como realistas, cotidianas como melancólicas de América y de sus propias tierras.

4. A modo de conclusión

En función de los contrastes, las semejanzas, los puntos de vista que los letrados ofrecen de un contexto más general,

inserto en un mundo ya más amplio y no cercado en la situación americana se advierte la convergencia de lenguas, culturas, estados políticos y las relaciones entre los profesionales y el mundo del poder. Las cartas dejan percibir la inestabilidad de estos aspectos, una fragilidad que excedía el mundo rioplatense; también vemos que la sociabilidad en Buenos Aires es bastante activa, que el contraste entre esta «ciudad» y el «interior» ya es marcado, al igual que la idea de que la ciudad es el lugar del trabajo y la campaña puede serlo de descanso y restablecimiento de la salud. Asimismo, la semejanza demográfico-espacial de la que habla Aliata entre las ciudades europeas y las rioplatenses no soslaya la pobreza cultural que los emigrados perciben en estas lejanas geografías, más allá de que se sientan cómodos o no con ella.

Por otra parte, persiste el imaginario de América como «Eldorado», la tierra de la conquista, virginal, en la que hay todo por hacer y que coagula en el XIX como el espacio en el que nada se puede completar, la tierra de los proyectos incumplidos. Bajo esta mirada ya mitológica se acogen las imágenes de un presente de decepción, por un lado, y de utopía, por el otro, para la sociabilidad, el arte y la república.

Bibliografía

- Aliata, Fernando (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires: Prometeo.
- Badini, Gino (1998). «El epistolario de Carlo Zucchi: nuevas perspectivas de investigación y la actividad del arquitecto reggiano». Aliata, F. y María Lía Munilla Lacasa (comps.), *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Plata*. Buenos Aires: Eudeba.
- Badini, Gino (1999). *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*. Reggio Emilia: Ministero per i beni e le attività culturali Archivio di Stato di Reggio Emilia.
- Baltar, Rosalía (2007a). «Figuraciones del letrado o variaciones en rojo punzó: la correspondencia Zucchi-de Angelis (1827-

- 1849)». *Actas de las XI Jornadas Interescuelas de Historia* (versión electrónica). Tucumán: UNT.
- _____ (2007b). «Hombres de las bellas artes y las bellas letras. Figuraciones del letrado en la correspondencia Carlo Zucchi-Pedro de Angelis (1827-1849)». Baltar, Rosalía y Hudson, Carlos (editores). *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas*. Mar del Plata: Finisterre editores/Universidad Nacional de Mar del Plata.
- _____ (2006). *El concepto de cultura en la Argentina de Rosas*. Tesis de Maestría: Mar del Plata (mimeo).
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Elías, Norbert (1996). *La sociedad cortesana*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Goldman, Noemí (dir) (1998). *Nueva historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. Tomo III: «Revolución, república, confederación. 1806-1852».
- Leech, Geoffrey (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Munilla Lacasa, María Lía (2008). «De espectáculos y políticas: la actuación de Carlo Zucchi en las fiestas del rosismo». Aliata, Fernando (director) *Carlo Zucchi, Arquitectura, Monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)*. La Plata: Editorial al Margen.
- Sabor, Josefa Emilia (1995). *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Schulze, Hagen (1997). *Estado y nación en Europa*. Barcelona: Crítica.

El texto de viaje, el texto de la nación: *La Restauración Nacionalista de Ricardo Rojas*

Carola Hermida
Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS

Restaurar la Nación es el propósito de muchos intelectuales del Centenario de la Revolución de Mayo ante la realidad cosmopolita de la Argentina de entonces. Esto se concreta en decisiones políticas, educativas, literarias; también en viajes y «comisiones». Se realizan expediciones a distintas zonas del país, se buscan restos arqueológicos, se hacen recopilaciones folclóricas. Son viajes por ese desierto que aún no se ha constituido en texto. Ricardo Rojas fue uno de los que recorrió el país (especialmente el Norte argentino) buscando poesías, leyendas, artesanías, archivos para construir una «tradición nacional», como puede verse en *Historia de la literatura argentina (1917-1922)* o en *Eurindia (1924)*. Sin embargo, en este caso me detendré en el viaje que realizó al extranjero durante 1907, enviado en comisión por el Ministerio de Instrucción Pública y corresponsal del diario *La Nación*.¹ Como resultado de esta experiencia, publicó *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación (1909)*, donde diagnosticó el estado de la educación argentina, expuso la necesidad de aprovechar la «maquinaria» de la escuela para formar auténticos ciudadanos, analizó los principios de la pedagogía histórica en otros países y finalmente enumeró las medidas que el Estado argentino debía tomar en este campo. El texto del viaje por el extranjero se justifica aquí como una de las estrategias que permitirá a los intelectuales y al Estado construir el texto de la nación.

1. Restaurar la Nación

Con motivo de la proximidad del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, el Estado argentino y cierto grupo de intelectuales instauran un programa de argentinización que se con-

¹ Más detalles sobre este viaje pueden verse en Perosio y Rivarola, 1980.

creta en diversas acciones.² Lejos de ser homogéneo, este programa evidencia tensiones y diferencias que se manifiestan en propuestas xenofóbicas y militaristas, como la de Leopoldo Lugones, o en otras más democráticas, como la de Ricardo Rojas, que bregan por la reorganización de la educación nacional, con especial atención a la escuela primaria, considerada como «escuela de ciudadanía».³ Con el propósito de que los hijos de los inmigrantes se conviertan en auténticos argentinos, se busca definir una institución capaz de absorber esa pluralidad de identidades foráneas que a muchos preocupaba.⁴ Una de las medidas tomadas en este sentido, fue jerarquizar el estudio de la historia y las humanidades nacionales en la currícula. Con este fin, Ricardo Rojas fue enviado al extranjero para estudiar la enseñanza de la historia en Europa y Norteamérica y poder a partir de allí, diseñar un plan apropiado para nuestro país. El fruto de este viaje es *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. El libro es extenso y minucioso: tiene un componente descriptivo y otro programático; incluye páginas dedicadas a la «realidad nacional» y otras destinadas al viaje propiamente dicho. A raíz de esto, en la edición de sus *Obras* (1930) decide dividir el texto en dos tomos independientes, pero relacionados: *La Restauración Nacionalista* y *La Historia en las escuelas*, donde incluirá los capítulos referidos a su experiencia en Inglaterra, Francia, Alemania,

² Los historiadores coinciden en que el primer nacionalismo en nuestro país surge precisamente en el Centenario (Devoto, 2002) y otros agregan que el «programa de argentinización» (Quattrocchi-Woisson, 1995) que entonces se pone en marcha se articula principalmente desde el campo cultural (Romero, 1982; Altamirano, 1979; Altamirano y Sarlo, 1980; Masiello, 1986; Montaldo, 1989; Dalmaroni, 1996 y 2006).

³ Un interesante recorrido por las distintas posturas frente a la inmigración durante el Centenario y su relación con este tema en la literatura argentina previa, puede verse en Onega, 1982.

⁴ Señala Tulio Halperin Donghi (1987): «...la conciencia de pertenecer a una comunidad nacional se está desvaneciendo junto con la identificación con un Estado que es cada vez menos la expresión política de ésta. La reordenación de la lucha política debe entonces complementarse con una vigorización del sentimiento nacional inducida por el Estado de modo primordial aunque no

Italia y Estados Unidos. Esta división podría justificar un análisis aislado de la segunda parte en tanto libro de viaje. Sin embargo, a pesar de referir el recorrido por estos países, este tomo no puede ser considerado un diario de viajes propiamente dicho ya que la voz narrativa no va dando cuenta de sus experiencias en el extranjero día a día. Se trata más bien de un narrador que fue con un objetivo claro, mira desde ese recorte, selecciona cuidadosamente lo que se incluirá en el texto, que compara, critica y admira para proponer, desde esa experiencia, el camino a seguir. Por consiguiente, en este trabajo se tomará el texto completo, tal como fue publicado en su primera edición, con el objetivo de analizar las operaciones puestas en práctica en *La Restauración Nacionalista* para lograr este fin.

2. Ver lo ajeno para definir lo propio

... bellas artes, instituciones, ideas, acontecimientos, i hasta el aspecto físico de la naturaleza en mi dilatado itinerario, han despertado siempre en mi espíritu, el recuerdo de las cosas análogas en América, haciéndome, por decirlo así, el representante de estas tierras lejanas, i dando por medida de su ser, mi ser mismo, mis ideas, hábitos e instintos.

Domingo F. Sarmiento, *Viajes*

En la Argentina de principios de siglo XX, los intelectuales asumen un rol protagónico a través de sus obras, de ciertos gestos y de vínculos más o menos explícitos con el poder político, en medio de este proyecto de argentinización. Tal como señala Francine Masiello, el escritor asume en este momento «el lugar del intérprete de la cultura y la tradición nacionales» (Masiello, 1986: 36). Esta relación entre el Estado y los intelectuales, según Miguel Dalmaroni (1996), se combina con la alianza establecida

exclusivo mediante el adoctrinamiento escolar [...] El nuevo nacionalismo, lejos de presentarse como una ideología antiinmigratoria, se propone como la adecuada a un país que debe reconciliarse con las transformaciones demasiado rápidas que ha sufrido. (226-228).

con el mercado cultural. El intelectual es visto pues como un maestro, un tutor, un modelo que puede enseñar a ser nación a partir de su palabra y ejemplo. En este sentido, la Argentina del Centenario puede pensarse como una auténtica «república de las letras» ya que,

durante la modernización de la literatura argentina, tanto algunos escritores-artistas como ciertos funcionarios públicos concedieron, desearon, imaginaron o alcanzaron a creer que planificar el Estado era la misión principal de las nuevas letras y, luego, la justificación del escritor moderno y de su lugar en la sociedad. (Dalmaroni, 2006: 16).

Así, la justificación del escritor argentino se relaciona en este momento con su rol de pedagogo del Estado. Es desde este lugar que Rojas viaja al extranjero y redacta su informe.⁵ El libro de Rojas revisa los postulados de Sarmiento y Alberdi sin renegar completamente de ellos, pero fundiéndolos en un nuevo sistema. Según Gladys Onega, «por primera vez un liberal reacciona contra los fundadores del liberalismo pretendiendo continuar las formulaciones democráticas que afirma expresamente para distinguirse de otros grupos tradicionalistas y conservadores» (1982: 137). Para Rojas, «restaurar la Nación» es restaurar el pasado histórico a través de la educación sistemática y estatal, sin que esto implique repetirlo o conservar formas económicas, sociales o políticas que ya se consideran superadas. Los propósitos de su informe se exponen claramente en la introducción a *La Restauración Nacionalista*:

⁵ La publicación del libro fue seguida por un incómodo silencio de la crítica y de los legisladores y políticos a los que se dirigía. Su propuesta de restaurar el nacionalismo fue interpretada en un principio como xenofóbica (así, por ejemplo lo lee Giusti en sus artículos de *Nosotros*), y hubo que esperar algunos años y el apoyo de intelectuales extranjeros (particularmente Unamuno, como señalan Perosio y Rivarola, 1980 y Onega, 1982) para que el libro fuera aceptado y valorado por la comunidad intelectual y educativa argentina. Pasado ese momento, se convirtió en una obra de consulta fundamental sobre el tema.

... He preferido pues, realizar una encuesta en varias naciones; extraer de sus resultados una teoría; definir por comparación con aquéllas nuestra enseñanza; hacer la crítica del sistema argentino que es deplorable; proponer las medidas que podrían tornarlo más eficaz; y preconizar como síntesis, la orientación nacional que debemos dar al estudio de las humanidades modernas, cuyo centro es la Historia. (Rojas, 1909: 10).

Se detalla así un programa de acción inscripto de algún modo en la tradición de otros viajeros argentinos como Sarmiento o Quesada por ejemplo, que acudieron a Europa en un «viaje utilitario» o «balzaciano» para estudiar y aprender, para traer, copiar, distinguir, criticar y adaptar.⁶ Rojas sintetiza la experiencia del viaje en «realizar una encuesta» y esta manera de referirlo describe también el modo en el que el narrador se posicionó ante el espacio extranjero: es un sujeto que observa a partir de un listado de preguntas (comunes en todos los casos) que el viaje debe responder. No viaja dispuesto a verlo todo, no hay una apertura para dejarse sorprender por ese espacio-otro.

Juan José Saer afirma que «el encanto principal» de los *Viajes* de Sarmiento es precisamente «la inmersión feliz de su autor en los vaivenes de la experiencia.» (1993: XV). El viaje de Rojas, por el contrario, no encantará al lector con esta actitud de apertura. Si Sarmiento se sumerge en la realidad del viaje, Rojas se queda fuera, con su lista de preguntas, focalizando sólo aquello que le «sirve» para responderlas. Hay interrogaciones que el espacio nativo ha despertado en el viajero, hay un objetivo muy claro y a él se abocará el narrador. Esto se hace evidente en los recortes, la jerarquización y el ordenamiento de la información, las digresiones o sus ausencias, tal como se verá más adelante.

⁶ El clásico ensayo de Viñas (1964) establece un recorrido que va del viaje colonial al viaje estético en la mirada argentina hacia Europa. Las etapas de esta cronología incluyen el viaje colonial, el viaje utilitario, el viaje balzaciano (cuyo principal exponente es Sarmiento), el viaje ceremonial, el viaje estético, y el viaje de la izquierda. Con respecto a los viajeros argentinos que visitaron los Estados Unidos de América, Viñas (1998) ha publicado *De Sarmiento a Dios*. En ninguno de estos trabajos se refiere al texto de Rojas.

Rojas es pues un auténtico «viajero intelectual», es decir, de acuerdo con la definición que propone Beatriz Colombi, un:

...escritor que se autorrepresenta como agente de una cultura e interviene como tal en una escena pública exterior. El escritor viajero, migrante o residente se comporta como un *inventor* de nuevas representaciones metropolitanas y *mediador cultural*, como un *agente modernizador* y un *importador de modelos...* (2004: 16).

Rojas, en efecto, no sólo viaja para aprender de la experiencia europea o norteamericana, sino para enseñar a los extranjeros la cultura nacional y para enseñarle al Estado argentino la importancia que esta tarea de difusión tiene. Así, por ejemplo, cuando cuenta que el director de la *Revue Historique* le ofrece publicar en ella artículos sobre historia argentina, aclara en una nota al pie: «Recuerdo todo esto, porque el gobierno argentino, a imitación del brasileño, deberá aprovechar oportunidades como ésta para ir sacándonos de la lamentable ignorancia a que nos tienen condenados los hombres de Europa, no siempre por mala voluntad.» (Rojas, 1909: 157).

La Restauración construye a un sujeto que se define realmente como un «mediador cultural», ya que descubre que la preocupación argentina por el devenir europeo no es en absoluto correspondida, aunque «no siempre por mala voluntad». Se debe entonces más bien a una debilidad del campo cultural argentino (intelectuales, educadores, periodistas, legisladores), que él intenta combatir a partir de su labor en el extranjero. Hablando en particular de la prensa nacional, Rojas afirma: «Ponen un cuidado excesivo en el mantenimiento de la paz exterior y del orden interno, aun a costa de los principios más altos, para salvar los dividendos de capitalistas británicos, ó evitar la censura quimérica de una Europa que nos ignora» (Rojas, 1909: 348). Y a continuación aclara en una nota al pie: «La frase popular ¡*Qué dirán en el extranjero!* –dícenla en serio los periódicos; y fuera del banquero judío, en el extranjero, que es Europa, no saben ni dónde está la República Argentina!» (Rojas, 1909: 348).

Este desconocimiento absoluto de lo argentino subleva a Rojas, como lo demuestra la inclusión de ese signo de exclamación. Por eso, durante el viaje, él se construye como un «agente de cultura» que al igual que Sarmiento busca ser «el representante de estas tierras lejanas». A raíz de esto, como se verá más adelante, se esforzará en mostrar los puntos de contacto, señalar las afinidades y coincidencias con los intelectuales europeos, comparar y descubrir analogías. Sin embargo, su propuesta no es copiar en forma irreflexiva. Hay sí, elementos dignos de imitación, siempre y cuando se adapten a la realidad nacional: «Los yanquis... han empezado a fortalecer su conciencia histórica. Lo que este Informe propone, tendería a formar un sentimiento análogo en el pueblo argentino, sobre la base del territorio y la continuidad de un ideal argentino» (Rojas, 1909: 273).

Desde esta perspectiva, Rojas realizará su análisis de la educación nacional, y en particular de la escuela argentina que para él es «un trasplante de instituciones europeas, sin que el pensamiento nativo haya tentado ninguna empresa sistemática para libertarse de las nuevas tiranías que la deprimen» (Rojas, 1909: 89). Curiosamente, para liberarla, buscará nuevamente las respuestas en Europa. Su idea es «encuestar» la educación de otros países y a partir de allí, organizar un programa nacional. Así define su proyecto como un «esfuerzo de liberación nacional» (Rojas, 1909: 90). El valor del informe reside entonces en que desde esta indagación profesional se aportan soluciones adecuadas. Este trabajo no se podría haber realizado sólo a partir de la lectura de documentos o el análisis bibliográfico. Requirió viajar, trasladarse, recopilar información, entrevistar a docentes, conseguir autorizaciones, optar entre diferentes destinos y recorridos, observar clases, transcribir documentos y traducirlos, en fin reunir un archivo que luego se procesó en un informe de más de quinientas páginas. El libro es la prueba del trabajo realizado, se ofrece al Estado como respuesta a la comisión asignada y se aclara en notas al pie que todas las fuentes y documentación que certifican la investigación y el viaje están a disposición de quien la solicite:

Los originales de la encuesta, así como las diversas fuentes que cito quedan en mi poder a disposición de los que deseen consultarlas. La falta de buenos libros sobre la enseñanza histórica en Inglaterra, y su falta de sistema tornaban indispensable trabajo personal tan engorroso, fácil de suplir tratándose de Alemania. Ello demostrará, por lo menos, que no todo fue para el autor de este Informe, cómoda lectura en poltrona de biblioteca, ni ligero discurrir de su cálamo. (Rojas, 1909: 139).

Así, *La Restauración Nacionalista* parece oponerse a otros informes que sólo se han basado en la indagación bibliográfica. El texto de Rojas se legitima a partir de la experiencia del viaje, considerada como «trabajo personal tan engorroso». Sarmiento (1845) también había definido esta labor como una «tarea árida por demás», por eso dividió su texto, publicando *La Educación popular* y el libro de *Viajes* así como el *Diario de gastos*, tomos en los cuales se deja atrapar por «el espectáculo de las naciones», con un tono más íntimo, personal y de confesión. También Rojas excluirá de su *Restauración Nacionalista* todo lo que no se relacione estrictamente con esta comisión encomendada por el Estado (sólo que esta exclusión no aparecerá publicada en ningún otro libro). El sujeto que emerge de este texto es alguien que sólo ha asistido a clases, explorado bibliotecas y museos, entrevistado a especialistas, representado a su país padeciendo las incomodidades de un viaje austero, «árido». En efecto, para Rojas, viajar y especialmente narrar el viaje es aquí trabajar: exige operaciones de selección, interpretación, comparación, definición y luego, el armado de un nuevo programa.

3. Las operaciones del viajero

En el «Prólogo» a sus *Viajes*, Sarmiento confiesa la dificultad que envuelve al viajero de un país menos desarrollado al enfrentarse al espectáculo de la vida en «sociedades más adelantadas» (1845: 4) y aclara: «Entonces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparación de espíritu, que deja turbio i miope el ojo, a causa de lo dilatado de las vistas, i la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierran» (1845: 4).

Narra a continuación su visita a una fábrica de hilo en Norteamérica y su frustración al no haber visto más que engranajes y máquinas, fragmentos que no logra reunir y que no le permiten construir ningún saber, ya que al cabo del recorrido continúa ignorando el modo en el que se logra fabricar el producto. Nada de esto le ocurre a Ricardo Rojas. La «sociedad más adelantada» no parece ser tal a su vista y el caos al que su mirada se enfrenta no es considerado fruto de una «incapacidad para observar», como decía Sarmiento, sino de un desorden y problema propio de la idiosincrasia el país visitado.

El viajero mira el espacio nuevo desde un lente particular. Rojas observa la realidad extranjera desde determinadas preguntas, pero también desde determinada experiencia. Al llegar a Inglaterra se sorprende: no puede ver, no puede ordenar, no logra orientarse:

En pocas naciones es tan arduo como en la Gran Bretaña el estudio de sus instituciones pedagógicas. Nuestro espíritu latino, fácilmente ocasionado a la generalización racionalista, se desorienta en aquel mundo sin orden visible ni sistemática unidad. Habitados a la simetría de nuestras instituciones armónicas, nos sentimos sin rumbo en el aparente caos de sus escuelas, que son de por sí órganos eficaces de cultura, pero que no forman en su conjunto mecanismo de centralización y plan burocráticos. Creadas por iniciativas particulares, más que por providencias del Estado, es su característica mayor esa anarquía de formas... (Rojas, 1909: 97).

La «encuesta» no puede realizarse en principio porque las preguntas se habían formulado a partir de una cierta expectativa. Si lo que se encuentra no responde a lo que se esperaba, el viajero se desorienta, pero aquí esta confusión no se atribuye a la incapacidad del observador, a lo miope del ojo. Los rasgos que en general se atribuyen al «espíritu sajón» aquí aparecen caracterizando el «espíritu latino»: Rojas es el racionalista que viene de un espacio que cuenta con «instituciones armónicas» y sólo puede ver un caos en Gran Bretaña. Esta sorpresa (que también sorprende al lector contemporáneo) se trabaja a lo largo del texto a

partir de una serie de operaciones. Si Sarmiento sólo veía en las modernas fábricas norteamericanas engranajes y ruedas, sin lograr construir una unidad observable, Rojas pondrá en marcha un conjunto de estrategias que le permitirán hacerlo. La voz textual reúne, liga y fundamentalmente, compara.

La comparación, a su vez, es una operación ardua, que requiere una serie de pasos. No basta, afirma Rojas, con «mencionar» los hechos que se observan en el extranjero, hay que «vivificarlos» y esto exige ponerlos en relación con la realidad argentina:

Yo deseo que las observaciones realizadas por mí en el extranjero no queden reducidas a estéril mención de los hechos extraños; por otra parte, alguna de ellas consignadas en libros/ yanquis o europeos, que se ha de ver citados en el transcurso de estas páginas. Gustárame vivificar tales hechos por la comparación con los similares de nuestro país, a fin de fijar las orientaciones que, en mi sentir, nos correspondan, pues toda otra cosa es divagación libresca y fácil, que defrauda el verdadero objeto de los trabajos de este género. Pero tal comparación será de todo punto imposible, tratándose de dos pueblos desemejantes como el argentino y el inglés si no se procura, previamente, poner un poco de claridad a aquel caos, y acordar, al menos, el significado de sus nomenclaturas (Rojas, 1909: 98-99).

Hay ya muchos libros estériles que «consignan» la realidad extranjera. El propósito aquí es superarlos a través de la comparación con lo que ocurre en nuestro país, lo que exige en primer lugar ordenar, reagrupar y nombrar y traducir. En efecto, para comparar es necesario resolver los problemas de denominación. No se trata sólo de traducir, o en todo caso, se trata de pensar la traducción como una operación que excede el mecanismo de consultar un diccionario. Así, el narrador descubre que hay términos y experiencias equivalentes («... las pruebas anuales de las Public Schools, cuya equivalencia de orden en nuestro sistema son los colegios nacionales» Rojas, 1909: 134) y otras que, a pesar de las similitudes, son incomparables, no deberían llamarse igual, como cuando en una nota al pie Rojas comenta la

sorpresa de los catedráticos europeos ante la definición de lo que en Argentina se considera estudios universitarios de historia:

Lo más lamentable de este cuadro es que parece el de nuestras propias Facultades [...] Cuando yo referí el régimen de nuestros estudios históricos a un profesor de Oxford en Inglaterra y a otro del Colegio de Francia en París, se asombraron de que a eso los argentinos llamáramos estudios universitarios de historia. (Rojas, 1909: 257).

La comparación también, por supuesto, deja ver las diferencias. Éstas son para Rojas muy importantes ya que justifican la necesidad de un proyecto nuevo, que responda a las particularidades argentinas. Las principales distancias entre la educación europea y argentina son, de acuerdo con su mirada, la falta de homogeneidad de nuestra raza y la juventud de la historia nacional. Aunque esto último, lejos de ser un problema es visto como algo favorable, ya que no debemos aquí desterrar prácticas perimidas: «Nosotros llevaríamos sobre ellos la ventaja de que, siendo el terreno virgen, no tendríamos que luchar con la resistencia de intereses ya establecidos. Antes bien, serviría a nuestras primeras fundaciones la experiencia extraña». (Rojas, 1909: 193). En este sentido, la comparación encuentra una pobreza, una falta que se transforma en fortaleza.

Sin embargo, esas diferencias, desde otro punto de vista, colocan la Argentina en desventaja. Nuestro territorio no está marcado por una historia de siglos y eso perjudica la consolidación de un «ambiente histórico» que forme en el amor a la patria. Mientras que «Roma... cultiva cuidadosa sus recuerdos latinos... convencida de que no se hace nacionalidad sin historia y de que a esta no se la enseña sólo en el texto del dómine, sino en la ruina vieja y en el símbolo nuevo» (Rojas, 1909: 25), en Argentina no hay una política de conservación y recuperación del patrimonio nacional.

Las similitudes y diferencias surgen entonces fruto de un trabajo realizado por el viajero: saber observar, recortar, armar un plan y destinar un espacio determinado a cada apartado, «ilu-

minar» para que se vea... Las acciones de la voz textual se remarcan permanentemente, detallándose las como si se tratara casi de una labor manual, construyendo a un yo textual (que usa el plural mayestático) que es un operario de la palabra:

Lo escrito es suficiente para formar una idea de la enseñanza histórica en la Gran Bretaña, y si termino aquí es porque necesitamos las restantes páginas de este libro para cuestiones de igual importancia. Réstame, sí, la satisfacción de haber dado al asunto, mayor amplitud y minuciosidad de la que suele encontrarse en los trabajos corrientes, tanto más difícil de llevar a término, cuando en la tupida breña del sistema inglés, bórrase la línea clara de todo sendero, y cuando la obra de ponerlo a la luz ha debido con frecuencia ser la labor de nuestras propias manos. (Rojas, 1909: 150).

La luz se logra entonces gracias a la labor del narrador. Él muestra las coincidencias, llama la atención sobre las distancias, encuentra los ejemplos, relaciona. Él sabe qué camino tomar, qué mirar, qué incluir en su escritura, cuánto espacio asignar a cada capítulo. Una vez realizadas estas labores, la voz textual descubre la «peculiaridad» argentina y puede afirmar que es inadecuado «adoptar» los modelos extranjeros tal y como se dan allí. Así, luego de construirlos mediante las operaciones vistas, concluye:

Acaso cada uno de esos núcleos espirituales sean, más que puntos de partida, consecuencias de la raza homogénea y del pasado remoto. Careciendo nosotros de estos elementos, nos equivocaríamos al adoptar cualesquiera de ellos por deliberación. Esas naciones preexisten espiritualmente, y subordinan a su espíritu sus instituciones. En ellas el pueblo ha sido anterior a la nación. La peculiaridad de nuestra historia, desconcertante para cualquier estadista, consiste, por el contrario, en que constituida la nación, esperamos todavía poblar el desierto y crear el alma de un pueblo. Este es nuestro problema más urgente. A él debemos subordinar nuestra educación. (Rojas, 1909: 351).

Así como la unidad espiritual de los pueblos europeos es consecuencia de una historia previa, también es consecuencia de las labores realizadas por el sujeto textual.⁷ Y este sujeto que pudo crear esa unidad en el texto sabe también cómo «crear el alma de un pueblo» en nuestro país. El camino es la enseñanza de la historia: también esto se ha aprendido en el viaje. A pesar de lo «desconcertante» de la realidad argentina, la solución se encuentra en las coincidencias que el narrador logra descubrir observando las soluciones que se han gestado en el extranjero. Las opciones que enumera el Informe de Rojas no se presentan como ideas propias del autor, sino como alternativas válidas y probadas por especialistas reconocidos en todo el mundo. Así justifica sus recortes, sus inclusiones, sus traducciones. En efecto, luego de traducir un extenso pasaje de Haldone, aclara en una nota al pie:

He traducido ese pasaje de Haldone, no solo por ser la suya la síntesis más comprensiva que he leído del renacimiento germánico, sino porque en casos tales, el autor de este Informe prefiere la palabra ajena, siendo ésta insospechable por su procedencia, dado que la propia pudiera a veces parecer sospechosa de servir a un ideal preconcebido. Y ese pasaje demostrará a los hombres que sonríen, hasta dónde puede llegar la fuerza y eficacia de las ideas, en las cuales funda este Informe sus esperanzas. (Rojas, 1909: 207).

La realidad observada, las voces citadas, los especialistas a los que se ha consultado son *pruebas*. «El autor de este Informe» (que ahora utiliza la tercera persona) trata de diluirse tras estos elementos que le permiten exponer un punto de vista particular en un discurso que intenta rehuir así de la parcialidad. Pareciera que Rojas, el enviado por el Estado argentino a observar la educación histórica en otros países, no puede ser un ob-

⁷ Esta necesidad de dar una tradición «espiritual», literaria y estética a la Nación es la que lo llevará a escribir en primer lugar la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) y posteriormente *Eurindia* (1924), como él mismo afirma con insistencia en ambos textos.

servador subjetivo. Sus opiniones, cuando aparecen, son confirmadas por los extranjeros o, a la inversa, los pareceres de los otros coinciden con los puntos de vista del narrador. Así, por ejemplo luego de transcribir (en *itálica*) las palabras de Unamuno afirmando que «lo más urgente hoy en la Argentina es fortalecer un núcleo de tradición nacional histórica que sea el/ fundente de los diferentes aportes de los colonos» (Rojas, 1909: 289-290), aclara en una nota al pie: «Subrayo estas palabras por ser de categórica adhesión a la teoría de mi libro y declaro en honor a la verdad que no creo haber influido con mis convicciones en tales juicios del Sr. Unamuno. Cualesquiera europeo de sus luces llegará a iguales conclusiones.» (Rojas, 1909: 290).

No se trata entonces de «influencias», imitaciones o adhesiones irreflexivas. Son acuerdos de hombres «de luces», más allá de su nacionalidad o postura ideológica: «Es exactamente lo mismo que observa el Sr. Unamuno a la distancia y lo que yo he constatado al visitar España. Casi todos nuestros *criollismos* de lenguaje son de la más pura habla castiza» (Rojas, 1909: 293); o cuando señala sus coincidencias con Jacques «... Pero al autor de este Informe, réstale al menos la satisfacción de que también le acompaña en su razonado hispanismo el pensador francés que organizara nuestra enseñanza» (Rojas, 1909: 315), etc. Estos puntos de contacto entre intelectuales no sólo funcionan como citas de autoridad en el texto. A su vez, legitiman al autor, lo ubican en un campo de iguales, le permiten incluso corregir o rectificar las opiniones de los hombres de letras reconocidos en el mundo: «Cree el señor Unamuno que cuando los argentinos veamos nuestra propia historia en argentino, concluiremos por verla en español, y yo creo que cuando los españoles la vean con esa clarividencia, terminarán por verla en argentino, coincidiendo unos y otros en sus apreciaciones» (Rojas, 1909: 294).

Un pasado común con los pueblos europeos y un presente similar con los Estados Unidos de América permiten tender redes entre países y particularmente entre los intelectuales de esos países. Cuando Rojas o Unamuno proponen «ver en español» o «ver en argentino» están afirmando que ver es leer, que se ve desde un lenguaje, desde determinadas categorías, desde cierta sintaxis, desde cierta historia, desde cierto contexto comparti-

do. A su vez, en el caso de *La Restauración Nacionalista*, ver es escribir, porque se escribe el viaje, la experiencia de lo visto. El Informe de Rojas intenta ver la realidad extranjera en argentino y escribirla en argentino, a través de las operaciones descriptas anteriormente. Este trabajo pretende mostrar así no la conclusión de un intelectual argentino, sino la reflexión de un intelectual enviado por el Estado nacional, que ha descubierto acuerdos y coincidencias, a partir de las cuales está en condiciones de dar directivas y organizar un plan de acción.

4. Dar respuestas

El octavo apartado del capítulo VI, titulado «La historia en las escuelas», comienza con una cita *in extenso* al inicio del libro de Sarmiento *Conflicto y armonía de las Razas*. Luego de ello y de reconocer los aportes de Alberdi, Mitre y Sarmiento a la reflexión sobre nuestra identidad, Rojas aclara:

Incipiente el problema y ya en el ocaso su mente genial [la de Sarmiento], no logró ni plantearlo ni resolverlo; pero quizá vibraba una profunda angustia cívica en aquella postrera pregunta: «¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello.»

Antes de que la respuesta pueda ruborizarnos, apresurémonos a templar de nuevo la fibra argentina y vigorizar sus núcleos tradicionales. No sigamos tentando a la muerte con nuestro cosmopolitismo sin historia y nuestra escuela sin patria [...] Para salvar el espíritu nacional, en medio de esta sociedad donde se ahoga, salvemos la escuela argentina, ante el clero exótico, ante el oro exótico, ante el libro también exótico, y ante la prensa que refleja nuestra vida exótica sin conducirla... (Rojas, 1909: 347-348).

La Restauración Nacionalista retoma la pregunta de Sarmiento y la responde con esta propuesta de salvar el espíritu nacional a partir de su reconstrucción histórica principalmente en la escuela argentina, que se encuentra vapuleada por distintas fuerzas. Al año siguiente de la publicación de este libro, en plena celebración del Centenario, Rojas publica *Blasón de Plata*

(1910). En el prólogo, luego de citar nuevamente esta misma pregunta de Sarmiento, Rojas afirma: «Casi un cuarto de siglo va corrido desde que el maestro lanzó la formidable interrogación, sin que ningún argentino se adelantase para contestarla. Este libro aspira a ser esa respuesta que tardaba en llegar» (Rojas, 1910: 10). Los textos buscan responder los planteos formulados por «el maestro».⁸ Lo que en el libro de 1909 se inicia, en *Blasón de Plata* se continúa y seguirá profundizándose en la obra posterior de Rojas.⁹

Este corpus de textos pretende ser el cierre de un diálogo inaugurado por Sarmiento, clausurar los balbuceos previos y afirmarse como la voz autorizada para contestar el gran interrogante sobre nuestra identidad. Por esto *La Restauración Nacionalista* es además de la construcción del viaje, un compendio de respuestas.

a. Una educación nacional y neohumanista

El viaje permite ver, a través de la comparación, los problemas de la coyuntura argentina en ese momento. El papel del intelectual es a partir de allí, analizar, describir y plantear las soluciones. Para Rojas, el problema es la ignorancia (no saber ser argentinos) y la solución, una escuela auténticamente nacional: «Ignorancia y cosmopolitismo de origen en casa del obrero; igno-

⁸ «En su tarea, Rojas se siente -y necesita sentirlo, dada la envergadura épica de su trabajo- próximo de quienes sabe que no puede considerar sus pares. Tales son los casos de Aberdi y Sarmiento, a quienes reconoce como pilares históricos a la vez que intelectuales con los que dialoga en el presente y no meros nombres de bronce» (Vitagliano, 1993: 64).

⁹ La obra de Rojas es extensa, sostenida y programada. En *Eurindia* (1924) la define como un «sistema» de interpretación de la cultura nacional y americana concretado a través de la publicación de una ambiciosa serie de libros en cuya cúspide se encuentran los dedicados a los estudios estéticos y literarios. En efecto, para definir la «argentinidad», Ricardo Rojas se propone elaborar un corpus pautado, cronometrado. Así, según sus afirmaciones, para «contemplar» ese «espíritu o fuerza que llamamos Argentinidad», construyó una Etnografía en su libro *Blasón de Plata*, en la cual se refiere a la formación de la raza; una Política en *Argentinidad*, donde da cuenta de la formación del

rancia, vanidad y cosmopolitismo de gustos en casa del burgués: ni una ni otra pueden ser santuarios de civismo. Lo serán, acaso, cuando los niños educados en la nueva escuela lleguen a su sazón de independencia» (Rojas, 1909: 390).

Para que este proyecto de una «nueva escuela» se concrete en nuestro país es necesario estudiar cómo lo han hecho en las naciones más desarrolladas, aprender de ellos (y ése fue el sentido del viaje) y fundamentalmente, adaptar las respuestas foráneas a la realidad nacional. Ésa es la tarea del intelectual. Rojas, entonces, ordena. El texto se vuelve deóntico, postula el «deber ser» del Estado: se reiteran los verbos ser, estar y deber, en un futuro que exhorta o en el presente de las definiciones universales.

En pueblos nuevos y de inmigración, como el nuestro, la educación neohumanista deberá tener por base la lengua del país, la geografía, la moral y la historia moderna [...] En las sociedades modernas, dividida la humanidad en naciones y caída la autoridad pontificia, la escuela es no sólo función sino prerrogativa del Estado, y á éste le corresponde, dado el fin democrático de su escuela, hacer de ella una institución nacionalista. Para eso el camino está en la Historia y las humanidades modernas. Son ellas las que preparan al hom-

Estado; una Didáctica en *La Restauración Nacionalista*, donde plantea la formación de la escuela argentina y una Estética en *Eurindia*. Para concluir este abarcativo panorama, anticipa también a sus lectores: «Para completar el sistema doctrinario de la Argentinidad, expondré más adelante una Economía, mostrando la fecundidad de este principio en sus aplicaciones pragmáticas.» (Rojas, 1924: 85). La enumeración de Rojas no incluye su obra más conocida y tal vez más influyente: *La Historia de la literatura argentina* (1917-122), donde busca también definir la argentinidad a partir de la recuperación de la tradición literaria nacional y la jerarquización de la literatura gauchesca. Se trata pues de un programa que recorta un asunto, la argentinidad, y pretende abarcarlo en forma exhaustiva, abordando la totalidad de sus facetas. Cada uno de sus libros, a su vez, publicados en forma ordenada y metódica, presentan el tema del mismo modo: a través de un recorrido diacrónico se busca describir el todo, señalando las homogeneidades, uniones y relaciones entre los diferentes aspectos analizados. Se construye así un sistema compacto, conectado, estable en el que cada pieza se vincula con las demás en forma armóni-

bre para vivir en una época y un país determinados. (Rojas, 1909: 65).

El camino es construir una educación nacional y neohumanista, ya que ni el contexto ni la prensa contribuyen a formar ciudadanos. Este camino será difícil de transitar debido a la presencia de instituciones privadas que tienen en sus manos la educación de los niños y que no comulgan con este ideario nacionalista. Rojas está ciertamente en contra de las escuelas extranjeras o religiosas, ya que ve en ellas uno de los principales obstáculos para la concreción de este proyecto: «... es patriótico dar la voz de alarma cuando se puede afirmar que *la Escuela privada ha sido en nuestro país uno de sus factores activos de disolución nacional*» (Rojas, 1909: 335-336).

La educación tiene muchas facetas y ramas. Rojas por esto, accede a que se admitan academias de arte, institutos de investigación científica o centros de formación superior que estén coordinados por manos privadas. Sin embargo, tiene clara conciencia de que «la escuela primaria es un instrumento político» (Rojas, 1909: 338) y como tal debe ser manejado por las manos del Estado. Desde esta perspectiva, la «escuela colonial» es caracterizada como una enfermedad en el cuerpo del territorio argentino. Los adjetivos con los que se la describen, la caracterizan como un mal que contamina y disuelve, que pudre, que corrompe, que hierde,

ca. Del mismo modo que una Didáctica, una Política, una Etnogonía, una Estética, una Historia literaria y una Economía se complementan para construir una definición de la Argentinidad, cada una de estas ramas se presenta también como un conjunto coherente y ordenado históricamente. Esta característica de la obra de Rojas fue ya percibida por sus contemporáneos, que fueron leyendo sus libros a medida que salían a la luz. Afirma Giusti: «Su doctrina étnica, conjuntamente ibérica e indianista, y su orientación política, moral, estética, han ido tomando cuerpo a través de su predicación, sin que ningún libro de él haya dejado de aportar algún elemento a dicha construcción ideológica, ni siquiera los de puro esparcimiento artístico» (Giusti, 1917: 254). En esta obra compacta y programada, cada etapa engendra y nutre la siguiente; cada disciplina estudiada se conecta con las demás y conforman una unidad cohesiva, comprensible, estructurada. Esta obra, monumental, es la respuesta que Rojas brinda a la pregunta de Sarmiento.

o como a un delincuente que saquea, engaña y estafa. Rojas lo aclara del siguiente modo en una nota al pie:

La escuela colonial tiende a prolongar en el criollo hijo del inmigrante, la nacionalidad de sus padres. Ataca por consiguiente, el patrimonio moral de nuestra nacionalidad. Nos roba o nos desvía futuros ciudadanos con perjuicio para ellos mismos que muchas veces fracasan o se retardan en la lucha por la vida, debido a una incompleta adaptación que suele comenzar por el desconocimiento del idioma nacional. (Rojas, 1909: 360).

Así, la principal manera de evitar la disolución de la identidad nacional es el fortalecimiento de la educación humanista nacional (historia, lengua, arte y geografía) en instituciones controladas y supervisadas seriamente por el Estado. Pero esto que es imprescindible, no es suficiente. Rojas enumerará también otra serie de medidas que se deben tomar, dado que la magnitud del problema exige otros frentes de ataque, como se verá a continuación.

b. «De todos esos desperdicios del tiempo ha de ir haciéndose el espíritu nacional»

El espíritu nacional se modela, se labra. Para lograrlo, como ya se señaló, en el contexto cosmopolita de entonces el conocimiento de la historia y la cultura nacional es indispensable. El Estado puede garantizar este saber a través de una escuela laica, pública y nacional. Pero el viaje le enseña a Rojas que en otros países este culto al pasado se sostiene además a partir de la construcción de un «ambiente histórico»:¹⁰

¹⁰ Me he referido a esta cuestión en «La 'Pedagogía de las estatuas' (arte, monumentos, educación y construcción de la nacionalidad en Ricardo Rojas)», ponencia presentada en el III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Hispanoamericana, organizado por el CELEHIS y el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, UNMdP, en Mar del Plata en abril de 2008.

Pero la enseñanza de la Historia no depende sólo de aquello que se aprende en la lección del maestro. La Historia de un país está en las bibliotecas, los archivos, los monumentos, los nombres geográficos tradicionales, la prédica de la prensa, las sugerencias de la literatura y el arte, los ejemplos de la política, la decoración de las ciudades, el espectáculo diario de la vida: cuanto constituye *el ambiente histórico* de una nación. La indiferencia en que el pueblo y el estado argentinos han dejado enrarecerse el de nuestro país, describe precisamente, esta vida no histórica que hacemos, felices en nuestro olvido, como la bestia del apólogo... (Rojas, 1909: 449).

Dado que en las familias inmigrantes o en las escuelas extranjeras no podrán los niños imbuirse de esos elementos que posibilitan la construcción de una identidad nacional, el Estado debe diseñar un espacio en el que se lean la tradición, los héroes patrios, los propios artistas. En los países visitados, explica Rojas, la conservación de los restos del pasado es motivo de preocupación y legislación para el Estado.

Rojas construye su argumento a partir de preguntas retóricas que se lamentan del pobre alcance que tendrán las enseñanzas del maestro frente al cosmopolitismo de la realidad argentina: «¿De qué le servirá [al escolar]...» (Rojas, 1909: 449-452) la ceremonia de la bandera o la clase de gramática castellana, si al salir de la escuela se enfrenta a una sociedad que no respeta ninguno de esos elementos? Le preocupa la ausencia de banderas argentinas en nuestras ciudades (mientras que denuncia la profusión de símbolos patrios extranjeros exhibidos en las calles de Buenos Aires); le angustia la corrupción (y hasta suplantación) de la lengua nacional en el habla coloquial, en los carteles, en los negocios: «La calle es de dominio público, y así como el Estado interviene en ella por razones de salubridad y de moral, debe intervenir por razones de nacionalidad o estética» (Rojas, 1909: 451). El discurso se articula a partir de preguntas retóricas y frases exhortativas. Un texto fuertemente deóntico muestra que sabe lo que hay que hacer y que se considera en posición de dar directivas. La lectura, el estudio han otorgado a la voz textual un saber-poder desde el cual responde y enseña, pero es funda-

mentalmente el viaje (una instancia de aprendizaje vista como un trabajo mucho más arduo que la indagación bibliográfica) la experiencia que lo ha puesto en posesión de un saber a partir del cual puede *ordenar*, en todos los sentidos de la palabra.

El texto se articula así como un «discurso pedagógico dogmático», tanto en su forma como en su contenido.¹¹ En primer lugar, su forma, su estructura casi dialógica (interrogantes que surgen de un no saber, o de un olvido, y dan pie a respuestas que son órdenes o reprensiones) ponen en escena una clase magistral. A su vez, las aclaraciones, los ejemplos, las paráfrasis, las notas al pie condicionan y tutelan la interpretación del texto. Por otra parte, se trata de un discurso que habla de enseñar. Mediante un vocabulario fuertemente didáctico («pedagogía», «clase», «escolar», «maestro», «niños...»), el texto le enseña al Estado a enseñar a ser Nación: «Hay una *Pedagogía de las estatuas*: su pedagogía es de civismo, de estética y de historia. Lamentablemente, lo olvidó, sin embargo, el Estado argentino. La necesidad de su licencia para alzarlas en el territorio, define á las claras la importancia de ese ministerio laico que es la religión de los héroes» (Rojas, 1909: 453).

La voz textual le habla al Estado como si se tratara de un alumno que no estudió una lección importante. Lo reprende y le dice qué debe hacer. Lo compara con alumnos más aplicados, que sí han «aprendido la lección» y pueden servir entonces como modelos a imitar:

¹¹ Tomo el concepto de «discurso pedagógico dogmático» de Jorge Larrosa, quien lo caracteriza como aquel «que se apropia del texto para la demostración de una tesis o para la imposición de una regla de acción, debe asegurar la univocidad del sentido y, para ello, debe «programar» de algún modo la actividad del lector» (2000: 130). Para lograr este fin, se vale de dos recursos fundamentales: «o bien se asegura de que el texto contenga, de forma más o menos evidente, su propia interpretación de manera que se imponga por sí misma, o bien el profesor tutela la lectura tomando para sí la tarea de la imposición y el control del sentido 'correcto'» (2000: 130). El rol del «profesor» lo lleva a cabo aquí el mismo narrador, quien aclara, subraya, incluye notas que ratifican lo que hay que hacer.

Pero si el pueblo italiano fallase en sus conocimientos del pasado, no fallaría en sus sentimientos históricos, gracias al ambiente secular en que vive. El Estado ha comprendido allí la importancia científica, didáctica y política de la conservación arqueológica, y con ese fin ha dictado la ley llamada *Per la antichità e le Belli arti*, cuyos principales artículos traducido a continuación para ofrecerlo como modelo a nuestros legisladores... (Rojas, 1909: 248-249).

El narrador es un docente que sabe, que compara a sus alumnos, que reprende al que olvidó lo importante, a la vez que «traduce» para él lo que está en otra lengua, lo que le es inaccesible, para que lo aprenda y lo aplique. Al igual que los pueblos europeos debemos cuidar y promover nuestra arquitectura y artes en general, nuestras esculturas y estatuas; al igual que ellos, debemos preocuparnos por la conservación arqueológica (en lugar de permitir que los tesoros arqueológicos americanos se exhiban en museos europeos); al igual que ellos, debemos velar por la nomenclatura geográfica (en lugar de permitir que los nombres aborígenes y autóctonos -tan poéticos y ricos- se silencien bajo el nombre de generales de dudosa actuación); al igual que ellos deberíamos esforzarnos por mantener la pureza de nuestra lengua (en lugar de aceptar la incorporación de vocablos y sintaxis extranjera, ya sea esto fruto de la «corrupción popular», «preocupación mundana de elegancia» o moda periodística). De los norteamericanos deberíamos aprender su culto por los héroes nacionales y por los símbolos patrios (A Rojas lo maravillan la ceremonia de la oración a la bandera en el inicio de la jornada escolar que llevan a cabo los estudiantes en ese país o la abundante presencia de banderas nacionales en la calle, los negocios, los espacios públicos).

Símbolos patrios, lengua nacional, restos arqueológicos, lugares históricos, esculturas, archivos... «De todos esos desperdicios del tiempo», debidamente conservados y valorados por el Estado, concluye Rojas, «ha de ir haciéndose el espíritu nacional» (Rojas, 1909: 462). Por eso, además de la escuela, el autor llama la atención sobre la importancia de otras instituciones valiosísimas para este fin: los museos, los archivos y las bibliotecas. To-

dos juntos constituyen un sistema que evitará que se «desvíen los futuros ciudadanos». Por eso, Rojas insiste:

... la historia no se enseña solamente en la lección de las aulas: *el sentido histórico*, sin el cual es estéril aquella, se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos, y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado *la pedagogía de las estatuas*. Pero éstos son elementos didácticos extraños a la escuela, bien que todo gobierno esclarecido deberá también utilizarlos en la formación de la nacionalidad. Dentro del aula, el maestro los aprovechará con frecuencia, pero de acuerdo con el plan que el Estado le imponga. (Rojas, 1909: 357).

El Estado no debe escatimar esfuerzos en este sentido. Del mismo modo que la escuela es definida como un «instrumento» que, colocado en las manos apropiadas, permitirá modelar la nacionalidad, aún a partir de la arcilla extranjera, estos otros «elementos» también deben ser «utilizados» para formar argentinos. Hay pues una responsabilidad ineludible del Estado en este sentido y un compromiso del intelectual que acompañará este proceso generando ideas, enumerando los pasos a seguir, ofreciendo los materiales y las pruebas que demuestran la eficacia del programa propuesto.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (1979). «La fundación de la literatura argentina.» *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980). «La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos.» *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983. 69-105.
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Dalmaroni, Miguel (1996). «El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher», *Alp. Cuadernos Angers - La Plata*, Año 1, Número 1, La Plata, 69-92.
- _____ (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Devoto, J. Fernando (2002). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giusti, Roberto (1917). «Letras argentinas». *Nosotros*, Año 11, volumen 25, N° 95: 254-264.
- Halperín Donghi, Tulio (1987). «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1814)». *El espejo de la historia*. Buenos Aires: Sudamericana. 189-238.
- Larrosa, Jorge (2000). *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Masiello, Francine (1986). «Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia». Buenos Aires: Hachette.
- Montaldo, Graciela (1989). «El origen de la historia». En G. Montaldo (Dir.). *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto. 23-30.
- Onega, Gladys S. (1982). *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.
- Perosio, Graciela y Rivarola, Nannina (1980). «Ricardo Rojas. Primer profesor de literatura argentina». *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Quattrocchi-Woisson, Diana (1995). *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rojas, Ricardo (1909). *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción pública, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- _____ (1910). *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada, 1946.

- _____ (1917-1922). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Kraft, 1960.
- _____ (1924). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: CEAL, 1993.
- Romero, José Luis (1965). *El desarrollo de las ideas en la Argentina del siglo XX*. México: FCE.
- _____ (1982). «Las ideologías de la cultura nacional» y «Cambio social, corrientes de opinión y formas de mentalidad, 1825- 1930». *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: CEAL.
- Saer, Juan José (1993). «Liminar. Sobre los viajes». *Viajes por Europa, África y América (1845-1847) y Diario de Cartas*. Argentina: Archivos, FCE.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1845). *Viajes por Europa, África y América (1845-1847) y Diario de Cartas*. Argentina: Archivos, FCE, 1993.
- Viñas, David (1964). «La mirada a Europa. Del viaje colonial al viaje estético». *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
- _____ (1998). *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vitagliano, Miguel (1999). «Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales». *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en Argentina*. Buenos Aires: Biblos. 59-74.

El viaje, de la práctica al género

Beatriz Colombi
Universidad de Buenos Aires

La palabra viaje connota una multiplicidad de significaciones dispares, tales como conquista, ciencia, conocimiento, alteridad, exotismo u ocio. Al mismo tiempo, es usada para aludir a cualquier tipo de traslado, sea figurativo o real, y puede referir tanto a una travesía como volverse metáfora de la vida o de experiencias imaginarias. Para delimitar, por lo tanto, el tema que me ocupa, recurro a una definición aportada por James Clifford:

El viaje es un término inclusivo que abarca un amplio rango de prácticas, más o menos voluntarias, de dejar la «casa» para ir a «otro» lugar. Este desplazamiento tiene el propósito de una ganancia -material, espiritual o científica- e involucra la obtención de un conocimiento o la vivencia de una experiencia (excitante, edificante, placentera, expansiva, de extrañamiento). (Clifford, 1997: 66).

Podemos encontrar en esta breve caracterización todos los parámetros constantes del viaje, el desprendimiento de lo propio para salir al encuentro de lo otro, mediatizado por un tránsito espacial y, como resultante de este proceso, la consecución de un objetivo, saber o experiencia. Clifford remarca el carácter *más o menos voluntario* del viaje, factor que permite establecer gradaciones entre circunstancias próximas pero diferenciadas, tales como la migración, el exilio, la expatriación o la diáspora, donde elementos volitivos demarcan estas fronteras. Entendido dentro de los márgenes tradicionales, el viaje ha entrado en crisis, hasta el punto de ser pensado como una práctica en su ocaso, mientras los otros tipos de desplazamiento son cada vez más frecuentes en un mundo pautado por conflictos que empujan a amplios sectores a hacer abandono de su lugar natal. La conclusión del ciclo del viaje en el sentido convencional ha sido advertida, entre otros, por el etnólogo Marc Augé. En *El viaje imposible*, Augé argumenta que esta declinación está motivada por la aceleración de la historia y la retracción del espacio, por el efecto de la globalización que reduce la diversidad de lo humano al imperio de la homogeneidad, por el debilitamiento de la vivencia de alteridad -ya que todo parece, o resulta, conocido-, a lo

que se suma el desprestigio del concepto de paisaje, tanto rural como urbano, frente a la consolidación del *no lugar* -el mundo como espectáculo, los simulacros, los parques temáticos, las reproducciones a escala de ciudades, monumentos y referentes culturales. Esta postura es compartida por otros especialistas quienes coinciden en considerarlo una práctica ligada a la modernidad y por lo tanto perimida en los tiempos actuales de sobre-modernidad o pos-modernidad. El tema ha importado a la crítica en América Latina, como por ejemplo, las contribuciones de Abril Trigo sobre migraciones y de Renato Ortiz sobre viaje. Así en *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Renato Ortiz confrontará la concepción romántica que rodea esta experiencia con la que llama civilización de la modernidad-mundo, la actual cultura globalizada. En esta última, el viaje ha perdido su razón de ser, la virtualidad sustituye la dimensión de lo real, la misma noción de espacio está puesta en cuestión, y sobre todo, se asiste a una desterritorialización que impide ya pensar fronteras. Según Ortiz, la concepción tradicional implicaba la existencia de culturas disímiles entre las cuales el viajero cumplía un papel de intermediario. Este es el rol jugado por el viajero romántico, que incursiona tanto en lo folklórico (la cultura popular) como en lo pintoresco y exótico (Oriente), contribuyendo a conformar los conceptos de lo local y la nación como espacios simbólicos que se definen plenamente en el Siglo XIX. Pero en la actualidad, el viaje se ha vaciado de los contenidos acostumbrados, y el riesgo de la aventura es sustituido por las certezas (e incertezas) del turista.

Ahora bien, si aceptamos este diagnóstico de la práctica, al menos en tanto ejercicio de alteridad, ¿qué ocurre con su relato? Viajar y contar aparecen como dos actividades estrechamente relacionadas entre sí. Desde los tiempos más remotos se ha viajado por motivaciones tales como la exploración, la peregrinación religiosa, el comercio, la conquista, la colonización, la ciencia, la diplomacia, la emigración, el exilio, la educación estética, la investigación, el ocio o la exclusiva apetencia de exotismo. Tan discordantes propósitos se han traducido en un relato polifacético y variado que desafía los intentos de precisión a la hora de acotar sus límites. Integran su espectro formas tan dispares como

la relación histórica o geográfica, la crónica de la conquista, el diario, el informe científico, el tratado etnológico, la crónica periodística o la obra literaria. Comprobamos, entonces, que su escritura ofrece una hibridez difícilmente reductible a criterios estables. Siguiendo la propuesta de Roger Chartier en *Escribir las prácticas*, me pregunto por las relaciones que mantienen las producciones discursivas y las prácticas sociales, y veo la necesidad de indagar en los procesos de construcción de sentido que se generan entre ambas instancias en una perspectiva de larga duración. Dada la amplitud de este objetivo, que escapa al marco y extensión de este trabajo, en esta oportunidad me propongo tan sólo exponer algunas hipótesis relativas a la especificidad de la escritura viajera. Para ello, tengo presente que los géneros están sometidos a una historicidad que no pretendo ignorar al perfilar algunas constantes. El propósito es deslindar el carácter derivado o de transparencia normalmente atribuido a esta textualidad. Y respondiendo a la pregunta que formulo más arriba, creo que el género relato de viaje está lejos de perder su vitalidad en un mundo donde cada vez más sujetos abandonan las seguridades del terruño para lanzarse (o ser arrojados) a la incertidumbre del camino.¹

1. Definiciones

Por su heterogeneidad, el relato de viaje ofrece una notable resistencia a una caracterización formal. Los estudiosos del tema coinciden en señalar su modalidad mutable y poco estructurada. En uno de los aportes fundamentales para su tratamiento, Edward Said señaló en *Orientalismo* que estas narraciones integran una *formación discursiva* inclusiva tanto de textos colecti-

¹ Agradezco esta reflexión a una circunstancia fortuita. Exponiendo sobre el tema viaje y escritura en la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, un antropólogo me hizo notar que los inmigrantes mexicanos a los Estados Unidos suelen contar su historia del cruce de la frontera como un relato de astucia (que relacioné inmediatamente con la novela picaresca) o como un drama (la trama de la tragedia). Ambas matrices están presentes en el relato de viaje, como explico más adelante.

vos y anónimos como de la obra de los escritores individuales ligados a una tradición estética, que tuvo por finalidad construir un Oriente necesario para el dominio de Occidente y de sus valores. El concepto de *formación discursiva* introduce la consideración del ámbito institucional desde donde este discurso es reglamentado, siguiendo en este sentido la propuesta de Michel Foucault en *Arqueología del saber*, perspectiva que ha incidido de manera categórica en estos estudios. Por su parte, Friedrich Wolfzettel en *Le discours du voyageur* habla de un *género amorfo* con pocos rasgos formales fijos: «que se presta difícilmente a un análisis de orden estructural; al mismo tiempo, no es menos cierto que todos los aspectos de orden formal, tales como el arreglo y presentación de la información y de los itinerarios son susceptibles de ser interpretados en tanto que factores de mensajes ideológicos» (Wolfzettel, 1996: 6). Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* señala su textura lábil y alienta una hipótesis semejante a la de Wolfzettel, al proponerse leer en las construcciones discursivas el entramado ideológico que las sustentan. También para Normand Doiron el viaje es una forma móvil que resulta una *encrucijada de los discursos modernos*, suerte de matriz de la que se desprenderán, progresivamente, las disciplinas particulares, como la etnología, antropología, filología, filosofía, motivo por el cual reclama un enfoque multidisciplinario para su estudio. Desde la perspectiva de las *belles lettres*, Percy Adams en su *Travel literature and the evolution of the novel*, estima que el género excede las fronteras de lo convencional, siendo una especie antigua, popular y muy variada, que no ha recibido la atención prestada, por ejemplo, a la prosa de ficción. Pese a estar frecuentemente asociado a la historia o a la geografía o, en general, a la literatura de corte científico, Adams mantiene que en el relato de viajes, cualquiera sea su competencia, el narrador se encuentra más cerca del novelista que del hombre de ciencias. En su estudio, recorre la tradición inglesa en un corpus integrado por ficciones y relatos viajeros, en los que identifica núcleos tales como el héroe, el narrador, la estructura, la acción, los personajes, los temas, los motivos, los tipos, el lenguaje y el estilo. En otra vertiente, Germanie Bree discute la pertinencia de ha-

blar sobre un género, optando más bien por considerarlo un *motivo literario* que puede tener distintas realizaciones genéricas.

Si examinamos estas propuestas, comprobamos que así como la especificidad formal parece difusa, del mismo modo lo es delimitar un rango único de pertenencia, ya que es estimado tanto como una formación discursiva, un género discursivo, un género literario, o un tema. No pretendo aquí adoptar un criterio exclusivamente discursivo, que limitaría el análisis de los aspectos estético-literarios, sino mantener cierta flexibilidad y trabajar en la frontera de ambas perspectivas. Así, podemos distinguir primeramente una formación discursiva que atraviesa umbrales correspondientes a los cambios epistemológicos acaecidos en su historia en tanto género, lo que da por resultado especies textuales que conciernen a la peregrinación, la exploración, el viaje educativo (el *bildungsreise*), el científico, el burgués (el *grand tour*). Por sus constantes, constituye un género discursivo, y puede ser considerado un género literario, perteneciente a las *belles lettres*, cuando sus productores son letrados y su circulación y lectura obedece a los requisitos de un horizonte artístico y estético.

Bajtín sostiene en «El problema de los géneros discursivos», que éstos están caracterizados por constantes temáticas (contenidos), estilísticas (recursos léxicos, fraseológicos, gramaticales) y estructurales (composición) y responden a la diversidad de cada esfera de la praxis humana, siendo «correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (Bajtín, 1982: 254). Elude de esta suerte cualquier abstracción o formalismo, para resaltar la complejidad histórica y relacional de los géneros discursivos. Postula también una diferenciación entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios o ideológicos (complejos), siendo que estos últimos reelaboran los primarios y surgen en situaciones de comunicación cultural más compleja. Siguiendo estos principios, podemos considerar el viaje como un género discursivo secundario que subsume géneros discursivos primarios: guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, cronologías, instructivos. Se trata, como es evidente, de formas no narrativas sino enumerativas, descriptivas o estadísticas, que se introducen como pruebas o constancias de la base empírica de

aquello que se cuenta, y tienen la función de reafirmar la propiedad documental del género, cuya impronta más evidente es la presencia de numerosos referentes externos, como por ejemplo, los topónimos. Pero además, estos géneros primarios mantienen relativa independencia una vez fusionados en el relato, siendo este hecho responsable de su pronunciada heterogeneidad estructural, estilística y temática. Podemos definir el viaje como una narración en prosa en primera persona, en la que un narrador-protagonista hace una puesta en discurso de una vivencia de desplazamiento, y cuyos componentes temáticos (movimiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan continuidad a lo largo del tiempo y de sus distintas manifestaciones.

2. Narración, tropología

Frente a la presunción común de pensar el viaje como un género meramente aditivo, secuencial, causal, o referencial, descubrimos detrás de todo relato una selección de momentos y escenas, una articulación de los sucesos, un dispositivo que apunta a un sentido determinado. En este sentido, Edward Said acuñó el sintagma *ficciones del viaje*, con lo que aludió al carácter retórico de estas narraciones, capaces de construir figuraciones culturales convincentes y generar lo que llamó una *actitud textual*, es decir un modelo de escritura y lectura de peso en las futuras representaciones sobre el mismo espacio.² Por lo dicho, su análisis exige trabajar a contrapelo del criterio de transparencia que pesa sobre este género más que sobre otros del grupo de *non-fiction*. Supone dimensionar todos los procedimientos (narración, descripción, tropología, personajes) y en particular los *detalles* relacionados con los géneros discursivos menores, mencionados

² Existe, dice Said, una «actitud textual» hacia Oriente, que ha permitido la preservación de determinadas imágenes; así los libros y guías de viaje, en los que creemos y necesitamos creer porque nos allanan la entrada a lo desconocido, tienen la capacidad de «crear no sólo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir». (1990: 124).

más arriba, que apuntan a crear el *efecto de realidad* (Barthes, 1994). Es necesario pensar, entonces, los constituyentes portadores de una orientación fáctica que tienen el objeto de convalidar esa misma engañosa transparencia. Una aproximación de César Aira al tema permite notar cómo el concepto de construcción queda disimulado, o al menos relativizado, a partir de la correspondencia estructural planteada entre el relato y la práctica, en una analogía no exenta de un perseguido efecto paradójico por parte de este autor:

El problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota o una biografía, debe haber sido la falta de términos discretos en la experiencia. En efecto, el continuo de la vida que vivimos no tiene divisiones (o las tiene en exceso). El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunos tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda. Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada lo que permitía inventarlo todo. (2001: 2).

Aira sostiene el carácter preformado de los viajes, *que eran un relato antes de que hubiera relato*, lo cual ofrece el riesgo de pasar por alto los procedimientos que conducen a esta ilusión de transitividad y especularidad. Según su hipótesis, se trata de un *ready made* narrativo, que contiene en su propia disposición la estructura de una narración, básicamente, un comienzo (la partida) que interrumpe el *continuun* de la vida permitiendo el nacimiento de una parcialidad independiente, y un fin (el regreso). Podríamos decir que un comienzo y un fin no son concluyentes para establecer una narración, ya que para que ésta se produzca, debe haber un *cambio* de situaciones. Así sostiene Tzvetan Todorov que el relato «exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia» (Todorov, 1978: 68), y Gerald Genette que «desde el momento en que hay un acto o

suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante.» (1998: 16). Debemos entonces identificar en el relato de viaje los momentos de *cambio* o *transformación* que sustentan su tesis en tanto narración.

Junto al concepto de cambio o transformación, debemos considerar el de trama. Hayden White, quien ha propuesto un nuevo análisis del discurso histórico a partir del giro lingüístico, sostiene que todo relato histórico, en tanto adopta una forma narrativa, está sometido a un régimen tropológico existente en la estructura misma de la lengua:

Comprender es un proceso que consiste en hacer que lo no familiar, o lo «extraño» en el sentido que Freud le da a ese término, aparezca como familiar; o trasladarlo del dominio de las cosas sentidas como «exóticas» e inclasificables a un cierto dominio de la experiencia codificada adecuadamente para ser sentida como humanamente útil, no amenazante o simplemente conocida por asociación. Este proceso de comprensión sólo puede ser tropológico en su naturaleza, pues lo que está involucrado en este convertir en familiar lo no familiar es un tropologizar que es generalmente figurativo. Se sigue de ahí que este proceso de comprensión avanza mediante la explotación de las principales modalidades de figuración, identificadas en la retórica posrenacentista como «tropos maestros» (en palabras de Kenneth Burke) de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. (White, 2003: 71).

El fragmento arriba citado, asienta la teoría tropológica en la retórica posrenacentista, es decir, en el momento de consolidación de nuestro género, y la relaciona con la posibilidad de conocer y de reducir lo *exótico* a lo *familiar*, una operación propia del viaje. En una apretada síntesis de su planteo -contenida en *Metahistoria*- tal régimen tropológico consiste en cuatro tropos maestros que dominan las relaciones entre palabras y pensamientos en cualquier narración: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Estos tropos se corresponden a su vez con cuatro tipos de trama, novela, tragedia, comedia y sátira. La propuesta de White de analizar tanto la *figuración* como la *trama* resulta

productiva para nuestros propósitos. No obstante, tendríamos que hacer una salvedad, y es la siguiente. Mientras el discurso histórico debe demostrar su legitimidad frente a una comunidad académica que le reclama verdad y rigor científico, el género viaje está eximido de tal requisito. Pues si bien en su origen tuvo una exigencia de verdad y objetividad, luego este mandato perdió relevancia al separarse el viaje de la tutela de discursos y disciplinas científicas y constituirse como género autónomo, situación que se torna aún más evidente cuando ingresa en la esfera estética. Con todo, es posible sostener que tal cláusula de veracidad, persiste, transformada, tanto en los presupuestos del texto como en el horizonte de expectativa de una comunidad de lectores.

Pero volvamos a la configuración tropológica, base de la tesis de White, ya que sus argumentos me permiten apoyar una hipótesis nacida de la frecuentación de los relatos de viaje. En ellos siempre podremos descubrir un *tropo* y una *trama* dominante. Quizás no sea necesario recordar que la comparación es la figura central de cualquier viaje, ya que es el pensamiento analógico el que permite hacer inteligible la diferencia. La representación resulta así una traducción de lo desconocido para los receptores a los que va dirigido el texto. Desde las crónicas de Indias, donde los conquistadores comparaban la realidad americana con la europea, africana u oriental, hasta la experiencia de los viajeros criollos americanos en el siglo XIX, todos hacen uso de este recurso. No importa cuán próximo o exótico sea el objeto, siempre encontrará un correlato, y por lo tanto una clave metafórica para ser expresado. Por otra parte, la metáfora es asociada por White con la trama de la novela, una de sus fronteras genéricas, como veremos más adelante, del género viajes. Ahora bien, además de los tropos aludidos, entre los cuales se destaca la metáfora y la ironía, siendo esta última una modalidad constante en los viajes del siglo XVIII, otras figuras se presentan reiteradamente e imponen su tonalidad retórica (e ideológica), entre ellas, destaca la hipérbole y la alabanza. Fray Servando en sus *Memorias* -en particular en el relato del viaje a España- acude a la hipérbole. Sarmiento en su visita a Estados Unidos recurre a la alabanza, que puede bordear el panegírico. No creo necesario, y hasta re-

sultaría forzado, hacer equivaler un tropo a una trama particular en el viaje, como lo hace Hayden White en su análisis de la narrativa histórica. Prefiero relacionar estas hipótesis, y lo que ellas pueden aportar a la profundización de la materia que estamos discutiendo, a lo señalado por Percy Adams. En su enciclopédico estudio, Adams propone algunas tramas básicas:

Entre los muchos tipos de novelas y relatos de viajes cuyo argumento está controlado por una tesis, ésta se puede concentrar en el *Bildungsroman* y *Bildungsreise*, la historia del *Grand Tour*, la sátira y la picaresca, aún cuando, obviamente, cualquiera de estas formas puede sobreponerse a la otra. (Adams, 1983: 186).

Detengámonos un momento en estos tipos: a) *Bildungsroman* o novela de formación y *Bildungsreise* o viaje de formación, b) el *grand tour* o gira por las fronteras civilizadas de Europa, c) la sátira, d) la picaresca. Si examinamos con detenimiento, podremos concluir que Adams sugiere algunas de las principales tramas de los relatos de viaje modernos. En la tradición de esta literatura de viajes latinoamericana, las *Memorias* de Fray Servando toma como modelo la picaresca, mientras Francisco de Miranda en su *Diario de viajes* a comienzos del XIX o Justo Sierra en *En tierra yankee. En la Europa latina* a finales del mismo siglo, siguen la fórmula del *grand tour*. En los *Viajes* de Sarmiento encontramos una amplia variedad. Francia puede verse como un *Bildungsreise*, España como una sátira, el viaje a Argel, como una metáfora de la pampa gaucha y una novela de aventuras, Estados Unidos, como una épica nacional. La gira de Paul Groussac por los países de América Latina y Estados Unidos en *Del Plata al Niágara* obedece mayormente a la trama de la sátira. Este esquema podría ampliarse, añadiendo otras tramas posibles, entre ellas, el *voyage en orient* que obedece a escenas y tópicos reiterados, como ha analizado Edgard Said en *Orientalismo*, como la conjunción erotismo y exotismo, la mimesis corporal, entre otras. Pero volviendo a la cita de Adams, en ella se alude a una tesis, tema que no quisiera pasar por alto. En efecto, contra cualquier presuposición de un mero inventario de incidentes, me

parece substancial buscar la idea rectora o tesis que organiza el conjunto.

3. Topos, tópicos

Todo relato de viaje lleva a una predicación valorativa del espacio, y desde luego, como apunta Michel De Certeau, a una construcción del mismo. De Certeau establece la diferencia entre *espacio* y *lugar*, diciendo que éste último es el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia e implica estabilidad, mientras que en el primero intervienen los vectores de dirección, velocidad y tiempo, por lo tanto carece de univocidad y de estabilidad. Propone que las estructuras narrativas son operaciones organizadoras del espacio en tanto *mapa* o en tanto *recorrido*, a partir de procedimientos de focalizaciones enunciativas, es decir, de lo que De Certeau llama «el signo del cuerpo en el discurso». A partir de los indicadores de mapa o de recorrido, de cuadro o movimiento, de *ver* (orden de los lugares) o *ir* (orden del espacio), De Certeau define al relato de viaje como la interacción entre estos dos constituyentes: «Se tiene así la estructura del relato de viaje: historias de andares y de acciones (que) están marcadas por la cita de los lugares que resultan de ellas o que las autorizan» (De Certeau, 1996: 132). El espacio representado en el texto se vuelve un *topos* que la cita construye y autoriza al mismo tiempo. Así, la ciudad Roma se vuelve el *topos* Roma (la ciudad suma, «ver Roma y después morir») con Stendhal. El viaje de Sarmiento a España fija el *topos* *España decadente*, así como la visita de Miguel Cané a Bogotá relatada en su *En viaje*, conformará un *topos* de esta ciudad como Atenas de América. En este proceso de semantización del espacio, debemos incluir las grandes formaciones, como el sintagma *nuevo mundo* que señala un lugar de monstruos y maravillas en las crónicas de la conquista de América. Del mismo modo, la *españolada* o la *italianaza*, construcciones discursivas que emergen cuando se inventa la *Europa estética* a comienzos del siglo XIX, o el *orientalismo*, ya aludido.

Si el relato de viaje realiza una topografía, como vimos, conformando imaginarios estables sobre los espacios, también

configura una tónica, es decir un conjunto de lugares comunes que alojan pequeños relatos dentro del gran relato del viaje. Ernst Robert Curtius en su *Literatura europea y edad media latina* caracterizó los tópicos como *imágenes-temas* que constituyen invariantes y convenciones de los géneros literarios particulares. Así, el tópico clásico de la *abundancia* es constante en las relaciones de viaje de la conquista de América. La *melancolía del viaje*, tópico atribuido a Mme. De Staël, es propio del viaje romántico. El *viaje apresurado* -parodiado en *Bouvard y Pecouchet* es tópico frecuente en el siglo XIX cuando se privilegia la aceleración. El tópico del *desengaño del viajero*, que señala la discordancia entre la fantasía previa al desplazamiento y el encuentro real con el objeto, nace en el fin de siglo XIX, cuando la modernización transforma drásticamente los espacios; y se conjuga con el tópico del *viajero tardío*, aquel que llega cuando ya todo ha sido dicho, en una suerte de saturación semántica del espacio turístico. El sentimiento de *lo sublime*, asociado a la autenticidad, abre el relato de viaje del siglo XIX con los textos de Humboldt y lo cierra la pérdida del aura que conlleva la práctica del turismo.

4. Descripción, digresión, estructura episódica, cohesión

Dos procedimientos son propios del viaje y menos frecuentes en otros géneros: la descripción y la digresión. La descripción, como explica Philippe Hamon está estrechamente relacionada con la mimesis y produce el efecto referencial del relato; pero la descripción es vista por la retórica y en general por las poéticas más disímiles como un quiste textual, una zona de exposición de un saber enciclopédico (Hamon, 1991). La digresión, por su parte, resulta un componente primordial, ya que es usual la intercalación de secuencias que interrumpen el flujo de la narración, hecho previsto inclusive por las preceptivas del viaje, así señala Percy Adams que antes de 1800 se exigía al autor apartarse de su argumento o itinerario central para relatar una anécdota, y añade, «lo que puede ser llamado de digresiones en algunas formas de la literatura son estructuralmente inherentes para la literatura de viajes» (Adams, 1983: 209). Entonces, tanto la des-

cripción como la digresión, juzgados como desvíos innecesarios, interferencias o excesos en otros géneros, confluyen con la sintaxis episódica y fragmentaria del viaje. En su prólogo a *Viajes*, Sarmiento explica que el formato de la carta es el que mejor se ajusta a su relato: «Gústase entónces de pensar, a la par que se siente, *i de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado* de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje» (Sarmiento, 1993: 5).

Tzvetan Todorov relaciona el exotismo -ingrediente fundamental del género- con el procedimiento artístico del distanciamiento, así dice:

La felicidad del éxota es frágil: si no conoce a los otros lo suficientemente bien, todavía no los comprende; si los conoce demasiado, ya no los ve. El éxota no puede instalarse en la tranquilidad: una vez realizada, su experiencia ha quedado embotada; y apenas acaba de llegar, cuando ya tiene que prepararse para volver a partir; como dice Segalen, *única-mente debe cultivar la alternancia*. Es por ello por lo que la regla del exotismo ha pasado, muy frecuentemente, de ser precepto de vida a ser procedimiento artístico: es la *ostranenie* de Chklovski, o la *Verfremdung* de Brecht (en español, es el distanciamiento). (1991: 392).

La cita enlaza alternancia temática (exotismo) con extrañamiento formal, que estarían así mutuamente implicados en el viaje. Si bien el relato de viaje abunda en procedimientos dispersivos o de distracción respecto a un eje (itinerario, camino, objetivo), por otra parte, se encuentran numerosas marcas de cohesión. Así por ejemplo, los paratextos colocan en evidencia la pertenencia genérica (la palabra viaje en el título, o sus equivalentes, peregrinación, jornadas, etc.) o la indicación de un itinerario en los títulos, subtítulos o capítulos. No todos los géneros se designan a sí mismos o declaran explícitamente su familia de pertenencia como lo hace el relato de viaje, que disemina estrategias cohesivas limitando la ambigüedad respecto a su inclusión en otro grupo discursivo.³

5. Narrador y protagonista

En el viaje el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado, identidad que puede proyectarse a la firma del autor en la portada. La teoría de la competencia literaria, afincada en la filosofía de los actos de habla, resulta apropiada para pensar esta relación (Ryan, 1988), tal como puede apreciarse en la hipótesis desarrollada por Philippe Lejeune respecto al pacto autobiográfico. El concepto de pacto usado por Lejeune remite a una instancia extratextual, contractual, legal, en la cual entra en juego la responsabilidad social del autor respecto a su escritura. En el viaje aceptamos también un pacto según el cual admitimos una doble actividad por parte del sujeto, que podríamos expresar en la fórmula *el que escribe es el que viaja*, en la medida en que la mayoría de los textos escenifican una escena de escritura. Una presencia significativa de esta serie es la del escritor-viajero, que incluye la mención de notas y diarios personales, libros y documentos, así como las acciones de escritura y de lectura durante el viaje. Pero además, el texto de viaje genera la ilusión de que las acciones de narrar, protagonizar, escribir y dar a publicidad provienen todas de una misma fuente. Con todo, no concuerdo con el planteo de una relación de identidad entre estas instancias, ya que creo que afectan a distintas esferas de la realidad.⁴ Como se trata de una situación asimétrica, propongo, preferentemente, hablar de *solidaridad* entre autor, narrador y personaje, como lo hace Sarmiento en sus *Viajes* al decir que «el

³ «En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía textual». (Genette, 1989: 13).

⁴ En este sentido, si bien mi trabajo se vale de los planteamientos de Lejeune en «El pacto autobiográfico», que se sustenta en la identidad entre autor, narrador y personaje, se distancia al discutir la identidad como modo de definir tal relación. El tema ha sido discutido por Nora Catelli (1991).

viajero es forzosamente el protagonista, por aquella *solidaridad* del narrador i la narración.» (Sarmiento, 1993: 392).

El narrador en el relato de viaje, en tanto despliega las acciones del relato, se convierte en protagonista, como afirma Sarmiento. Un protagonista que suele desempeñar variados roles. ¿A qué me refiero? Existen *tipologías de viajeros* que conforman un repertorio de conductas, de actitudes éticas, de modos de colocarse en la escena. Victor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo, una estética de lo diverso* diferencia el *viajero éxota* que siente y se solaza en el sabor de lo diferente, del *viajero pseudoéxota*, quien, por el contrario, se funde acríticamente con su objeto. En *Nosotros y los otros* Todorov formula una serie de *retratos de viajeros* que incluye: el asimilador (pretende modificar a los otros para que se le asemejen), el aprovechado (quiere utilizar al otro para sus fines), el turista (prefiere los monumentos a los seres humanos), el impresionista (es el narcisista que privilegia sobre todas las cosas ser el sujeto de una acción), el asimilado (procura parecerse a los otros para ser aceptado), el éxota (cultiva la alternancia), el exiliado (evita la asimilación), el alegorista (habla de otro pueblo para discutir su propia cultura), el desengañado (elogia el terruño y condena la partida), el filósofo (aprende de la diversidad). Los personajes que diseña Todorov son abstracciones que responden a modos de interacción con el otro, es decir, a una ética de la alteridad, oscilante entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre yo y el otro. Estos tipos funcionan como un archivo o un guardarropa del viajero, que al usarse, determina también los modos de enunciación que serán adecuados a estas posiciones relativas.

En vez de ser el producto de un sistema deductivo, estos retratos de viajeros provienen de la observación empírica: resulta que aparecen una y otra vez, más a menudo que otros, en la literatura de viaje y evasión, tal como ésta se escribe desde hace ya un siglo. Ciertamente es que cada viajero real se mete bajo la piel, ora de uno, ora de otro, de esos viajeros un tanto abstractos. (Todorov, 1991: 386).

El sujeto viajero exhibe una particular actitud emocional con numerosas manifestaciones, pero básicamente puede definirse como aquel que se expone, en mayor o menor grado, a la alteridad, y las posiciones que adopte respecto al otro serán definitorias para la adopción de las diferentes tramas narrativas, a las que aludimos.

El viaje está ligado a una práctica expansionista e imperial, así Said, como dijimos más arriba, sostuvo en *Orientalismo* que el viaje fue vehículo para la conformación de un imaginario degradado y peyorativo sobre Oriente. En la misma línea, Mary Louise Pratt tituló su estudio *Ojos imperiales* y Todorov relacionó estrechamente este género al colonialismo: «Para asegurar la tensión necesaria al relato de viaje hace falta la posición específica del colonizador: curioso de conocer al otro, y seguro de su propia superioridad». (Todorov, 1993: 101). Según esta óptica, el relato de viaje solo puede ser tenido como un discurso eurocéntrico y colonial, como un ejercicio del saber y del poder sobre lo representado. Si bien esta aserción resulta demasiado concluyente, ya que no dejaría margen para una enunciación periférica, no podemos dejar de advertir su impronta, aún en aquellas circunstancias en las cuales la situación del viajero dista mucho de ser la del colonizador.

6. Viaje, autobiografía y novela

El viaje, como hemos visto, no se somete dócilmente a delimitaciones. Cada ejemplar parece único en su especie. No obstante, en el sistema discursivo/genérico aparece en muchas ocasiones próximo a la novela y la autobiografía. Al definir esta escritura, Todorov la ubica entre la ciencia y la autobiografía (1993: 92), por su parte Paul Fussell en *Abroad*, postula que debe incluirse en la familia de las memorias o autobiografías, de este modo, aparece comúnmente ligado a los géneros íntimos como diarios, memorias y cartas.

Dice Lejeune que la autobiografía es un «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1991: 48). Podemos plan-

tear al menos dos diferencias respecto al tema que discutimos. En lo que hace a ser un *relato retrospectivo*, no todo viaje lo es, ya que nada impide la *simultaneidad* entre desplazamiento y escritura. Es más, percibimos la frecuencia de una situación enunciativa que responde a la fórmula *escribo mientras viajo*, una escena de notación *in situ* de las sensaciones e impresiones que normalmente apunta a apoyar la factualidad del itinerario, el *haber estado allí*. Así Humboldt en su prólogo a *Cuadros de la naturaleza* introduce esta coincidencia entre viaje y escritura:

Con cierta modestia, presento al público una serie de trabajos que se originaron ante la presencia de los más nobles objetos de la naturaleza —en el Océano, en la selva del Orinoco, en las sabanas de Venezuela y en las soledades de las montañas peruanas y mexicanas. Algunos fragmentos separados, *escritos en esos precisos lugares*, han sido desde entonces elaborados en un todo. (1875: IX).

En pasajes de *Peregrinaciones de una Paria*, Flora Tristán hace decir a los otros personajes que determinado evento debería ser registrado en su diario, colocando en boca de los otros la prueba de la autenticidad de su itinerario, así como de la simultaneidad de su escritura en el cuaderno que la acompaña durante su accidentada estadía en Perú. Generalmente se trata de momentos autorreflexivos, organizativos, que se formulan como conectores entre lo dicho y lo que está aún por decirse en el relato. Aún admitiendo la ficcionalidad de la escena, que se reitera frecuentemente, lo cierto es que nada impide la sincronía entre viaje y escritura, que aproxima nuestro objeto a otra de *les écritures du moi*, para retomar el concepto de George Gusdorf, el diario íntimo.

En cuanto al segundo punto de la definición de Lejeune, *historia de una personalidad*, también advertimos diferencias, ya que el viajero recorta tan solo una faceta, un fragmento de su personalidad, aquella que corresponde *al sujeto en tanto agente de un desplazamiento*. Así, excluye, por lo común, consideraciones sobre el pasado del narrador, aludiendo muy escasamente a su formación en el tiempo (niñez, juventud, madurez, etc.). El

narrador puede mostrar pasiones y necesidades (frío, calor, hambre, emoción) aunque no muestre una persona (recuerdos, pasado, memoria, afectos), y está distante de la construcción de un *ethos* o de la justificación de toda una vida, como es el caso de la autobiografía.

Si bien tenemos presente la existencia de textos que remiten claramente a una matriz autobiográfica, como las *Peregrinaciones de una Paria* de Flora Tristán, o los *Viajes* de Sarmiento, otros, por el contrario, la eluden sistemáticamente. Como, por ejemplo, los textos de fines de siglo XIX que prescindían del *egotismo* a lo Stendhal para ensayar un tipo de enunciación sin rastros de subjetividad. Ciertas inflexiones de Paul Groussac y otros viajeros letrados responden a esta consigna (*Le moi est haïssable*, es la frase retomada de Pascal para justificar este *narrador discreto* que no es ajeno a la transformación flaubertiana de la focalización). El orientalista más representativo de la época, Pierre Loti, es tan sólo un ojo que observa pero que oculta la persona biográfica. De manera que la subjetividad parece más abierta a lo imprevisto (el futuro) que preocupada por lo conocido (su pasado, lo que dejó atrás, la memoria). En este ejercicio, el sujeto se enajena hasta de su propia historia para entregarse al solaz de existir sólo y exclusivamente para el siguiente puerto.

En el origen de toda narración encontramos el viaje. Así lo vio tempranamente Victor Sklovsky, como recuerda Percy Adams, y es la tesis de Walter Benjamín en «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». La novela aloja géneros intercalados como la confesión, el diario, el viaje, la biografía o la carta, que pueden llegar a tener un rol hegemónico sobre el conjunto (Bajtín, 1989). Por ello las fronteras entre estos géneros, sobre todo en los siglos XVII y XVIII son poco precisas. *El viaje sentimental* de Sterne, tenido hoy como una ficción, fue publicado y leído, originariamente, como un viaje. Como es evidente, este último toma de la novela numerosos recursos (narración enmarcada, caracteres, digresión), pero, al mismo tiempo la novela toma del viaje su organización episódica y su estructuración *en torno del camino*. Este elemento merece una reflexión. El *cronotopo del camino*, uno de los tópicos de la prosa ficcional primigenia según Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*, se

vuelve un factor dominante en el relato de viaje. De este modo, mientras que el camino en la novela de aventuras y de la prueba es un espacio de tránsito donde se producen los encuentros y desencuentros, donde se sortean las aventuras para llegar a un fin, el reconocimiento, en el viaje cobra otra dimensión. No es sólo una zona de marcha para llegar a un destino, sino su eje vertebrador, puesto que siempre *se está en camino*, alcanzando objetivos transitorios. La misma organización del texto en unidades contiguas y coincidentes con espacios geográficos determinados responde a la sintaxis del camino.

7. Factual y ficcional

Teniendo en cuenta la gran cantidad de novelas que tienen por tema el viaje, la crítica ha debatido las coincidencias y divergencias entre viaje empírico y literario, entre relato factual y ficcional, para retomar las categorías de Gérard Genette (1991). El viaje contamina la prosa y la ficción hispanoamericana del siglo XIX, con ejemplos como *Facundo* de Sarmiento o *María* de Jorge Isaacs, siendo propuesto por algunos críticos como Roberto González Echevarría, Adolfo Prieto o Flora Sussekind, como la matriz de la formas narrativas decimonónicas. En el siglo XX el viaje provee la trama a una larga serie de novelas, como *De sobremesa* de José Asunción Silva, *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas o *El camino de YYaloide* de Edgardo Rodríguez Juliá. El planteo de este tema tendría entonces al menos dos vertientes, por una parte el estatus ficcional o factual del relato de viaje, y por otro, su expansión hacia otros géneros. Con respecto a lo segundo, su discusión excede los alcances de este trabajo, no obstante, un señalamiento preliminar permitiría decir que estas novelas *imitan* la estructura del relato de viaje. Con relación al primero, John Tallmadge (1979) sostiene que el viaje afirma su veracidad, aunque ésta no sea verificable, y para conseguirlo crea un *clima de autenticidad* que incluye referencias tales como cita de autoridades o incorporación de detalles técnicos (fechas, descripciones, jergas, topónimos). Por otra parte, el relato mantiene el interés a partir de un argumento que relaciona los

eventos de manera más compleja que el simple orden cronológico de los eventos. Por eso resulta importante, para el análisis de cualquier ejemplar de esta familia, descubrir el argumento detrás de los eventos. Como propuse más arriba, develar las *transformaciones*, la *trama*, los *tropos*, *topos*, *tópicos*, y la figura del *narrador-protagonista* en el relato permitirá un análisis productivo del género. El estudio del viaje nos coloca frente a la oposición entre fáctico y ficcional, debatidas por las distintas teorías narratológicas. Pero antes que aceptar este esquema binario, sería más acertado pensar una gradación o un *continuun*, ya que este género anfibia contiene elementos con un correlato externo, y otros que no pretenden tener ningún anclaje en lo real. Esta ambigüedad es también su riqueza.

Bibliografía

- Adams, Percy G. (1983). *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Aira, César (1993). «Exotismo». *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, 3: 73-79.
- (2001). «El viaje y su relato». *El País*, 21 de junio 2001: 2.
- Auge, Marc (1997). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland (1994). «El efecto de realidad». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamín, Walter (1986). «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta.
- Bree, Germanie (1968). «The Ambiguous Voyage: Mode or Genre». *Genre* 1: 89-96.
- Butor, Michel (1974). «Travel and Writing». *Mosaic*, 8: 1-16.
- Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Clifford, James (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I, Arte de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Doiron, Normand (1988). «L'art de voyager». *Poétique*, 73: 83-107.
- Fussell, Paul (1980). *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. New York: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- (1991). «Relato ficcional, relato factual». *Ficción y dicción*. Buenos Aires: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gusdorf, Georges (1984). *Les écritures du moi*. París: Presses Universitaires de France.
- Hamon, Philippe (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Humboldt, Alexander von (1875). *Views of Nature*. London: George Bell and Sons.
- Kaplan, Caren (1996). *Questions of Travel*. Durham: Duke University Press.
- Lejeune, Philippe (1991). «El pacto autobiográfico». *Anthropos*, 29: 47-61.
- Monteleone, Jorge (1998). *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ortiz, Renato (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Porter, Dennis (1991). *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton University Press.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Ryan, Marie-Laure (1988). «Hacia una teoría de la competencia genérica». Tzvetan Todorov (Ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- Said, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1993). *Viajes por Europa, África y América*. Madrid: Archivos.
- Segalen, Victor (1989). *Ensayo sobre el exotismo*. México: FCE.
- Tallmadge, John (1979). «Voyaging and the Literary Imagination». *Explorations*, VII: 1-16.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- (1991). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- (1993). «El viaje y su relato». *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós. 91-102.
- Trigo, Abril, (2003). *Memorias migrantes*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- White, Hayden (2003). «Tropología, discurso y modos de conciencia humana». *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Wolfzettel, Friedrich (1996). *Le discours du voyageur*. París: Presses Universitaires de France.

De la naturaleza del viaje

Victor Bravo
Universidad de los Andes. Venezuela

El viaje y la estructura temporal del ser

La dimensión temporal de la condición humana hace de la vida un viaje. Si el vivir es el acaecer, como nos recuerda Wittgenstein, el movimiento, consustancial con la existencia, traza, de manera incesante, el arco del viaje: de la cuna a la tumba, del amanecer al anochecer, del aquí al allá. Ese viaje, desde la visión de mundo de las culturas míticas y religiosas, dibuja el círculo (del regreso de lo mismo) o la espiral (del regreso de lo mismo como diferente) en ritmos de repetición. Desde el acontecimiento de la crucifixión, en el cristianismo, y desde la ascensión de la racionalidad como dominante, en la modernidad, una nueva concepción del tiempo y el viaje se trama como visión de mundo: la «flecha» del tiempo en una relación horizontal y ascendente hacia una promesa de felicidad. El viaje es el despliegue de la temporalidad en el horizonte de lo espacial, y ese despliegue es la posibilidad misma de la vida. De allí la tesis kantiana del tiempo y el espacio como «juicios sintéticos a priori»; de allí el señalamiento de Paul Ricoeur sobre la dimensión temporal de la existencia. Y si la vida es un viaje, su inteligibilidad se alcanza en el lenguaje, en la estructura del relato. La afirmación de Valéry de que la frase es un pequeño relato y el relato una gran frase pone en evidencia que la comprensión por el lenguaje, acaso la única posible, identifica, de manera expresa o secreta, vida, viaje y relato.

El primer imaginario del viaje es aquel de la salida de sí hacia lo otro, y se expresa plenamente en el viaje al más allá. Es el viaje mítico del héroe, tan estudiado por la narratología, a partir de los estudios fundadores de Vladimir Propp; héroe que, atendiendo al llamado, sometido a pruebas y asistido por ayudantes, personas u objetos, avanza y alcanza fama y gloria, a pesar incluso de su muerte (como en la tradición griega), o logra llegar a su destino, conquistar un reino, vencer al monstruo, conseguir un tesoro o liberar a la dama, como en la tradición heroica del relato maravilloso y de la gesta caballeresca de la Edad Media, donde el viaje del héroe, como señalara Blanchot, «es heroico o no lo es». Arco del viaje desde el llamado al acto heroico y la

consecución de una plenitud, como en Jasón y el vellocino de oro; y, en contraposición, el regreso: viaje odiseico de regreso al hogar, en lucha contra obstáculos y enemigos, en resistencia ante las seducciones para el extravío. Así la seductora Circe; así el poder de olvido de la flor de loto. Y si el viaje al más allá alcanza la plenitud de su ser en el hacer heroico; el viaje de regreso alcanza esa plenitud en el reconocimiento. El viaje, en la antigüedad griega y latina alcanza sus trazos fundamentales: la búsqueda del tesoro (Jasón); el regreso (Ulises); el viaje hacia la fundación de la patria (Eneas). En el cristianismo el viajero viene peregrinación y el viajero, en peregrino.

Imaginaciones teleológicas de la conquista de una plenitud o de la restitución de una pérdida. Frente a ellos, el viaje sin finalidad, sin destino, dibuja distintos sentidos. En *Alicia en el país de las maravillas*, el diálogo entre El gato y Alicia nos desplaza, como en un juego, del sentido al sin sentido, del absurdo a la normalidad:

(Dice Alicia): «¿Me podrías indicar, por favor, hacia dónde tengo que ir desde aquí?» «Eso depende de a dónde quieras llegar», contestó el Gato. «A mí no me importa demasiado a dónde...», empezó a explicar Alicia. «En ese caso, da igual hacia a dónde vayas», interrumpió el Gato. «...siempre que llegue a alguna parte», terminó Alicia a modo de explicación. «¡Oh! Siempre llegarás a alguna parte», dijo el Gato, si caminas lo bastante.

El paseo, que no se propone un destino final, sin embargo realiza una trayectoria de sentido. Esa trayectoria del paseo se materializa en búsqueda y hallazgo del conocimiento. Es el arco que cumple, por ejemplo, la Escuela peripatética fundada por Aristóteles en el 335 a. C., en Atenas. El nombre de la escuela procede de la palabra griega «ambulante» o «itinerante». Aristóteles caminaba y leía, acompañado de sus alumnos Estragón de Lanpsaco o Teolosto o Eudemo de Rodas, entre otros. Es el viajar como paseo por el bosque del conocimiento. Señalemos un ejemplo contemporáneo: el de W.G. Sebald, en su novela *Los anillos de Saturno* (*Die ringe des saturn*, 1995) donde un viaje a pie por

el condado de Suffolk, en la costa este de Inglaterra, se convierte a la vez en viaje interno y experiencia de conocimiento. ¿No es el «viaje turístico» que nos es contemporáneo, un distraído desplazarse entre el goce y el conocimiento, precipitado en el tedio y en la indiferencia, en un viaje sin viaje?

El viaje que pierde su posibilidad de final, por otra parte, suele expresarse en términos trágicos: en la muerte del héroe; en la condición abismal del más allá; en el viaje sin regreso; o en la pérdida del final, que convierte el viaje en extravío. El temor de los navegantes de la Edad Media ante el más allá del *mare nostrum* es indicativo de la primera; el temor de Ulises ante los poderes del olvido de la flor de loto, de la segunda. La derrota o el extravío acompañan al viaje como sus peligros más inmediatos, como sus acechantes abismos.

El viaje de la plenitud es el viaje de la trascendencia: el desprendimiento hacia lo espiritual o hacia la salvación que guiará al hombre religioso; los caminos de la trascendencia, como el camino de Santiago, que es camino cifrado en las estrellas. La «promesa de felicidad» del cristianismo postula la vida ejemplar como la del viaje horizontal y trascendente hacia la resurrección. El «libre albedrío» del cristiano puede trazar ese camino de salvación por medio de una vida virtuosa, por medio de lo que Ricoeur llamara «el siervo albedrío». El terror apocalíptico se gesta en el temor del «perderse», del despeñarse por los desfiladeros de la impureza. La frase de Heidegger, «el hombre como ser para la muerte», resignifica, en horizontes de la racionalidad, ese viaje, no hacia el esplendor y la plenitud, sino hacia la desaparición y la ruina.

Ascensión y caída: el viaje traza dos líneas paralelas que, inesperadamente, se cruzan. Su trazado es el de la vida misma: el del imaginario de la plenitud; el de la realidad de la vida para la muerte. Vida como viaje que brota de la conciencia de la temporalidad.

El viaje y el camino

El trazado de la temporalidad alcanza su visibilidad en un horizonte. El primero de ellos es, sin duda, la noción de ca-

mino: lienzo que se hunde en la lejanía, señalando un derrotero; o aquel que, como señalara el famoso verso de Machado, se hace al andar. El mundo está lleno de surcos, de caminos ya andados que invitan al andar; y en tal cruce de caminos se coloca la vida, con la fuerza que la constituye, la del acaecer. Pero hay horizontes sin caminos y hacia ellos el hombre avanza, lleno de estremecimientos, con la lámpara de lo imaginario. El primero de ellos es el más allá de la muerte. De allí la concurrencia simbólica entre el viajar y el morir; de allí el imaginario religioso que puebla ese más allá de paraísos e infiernos, de pasajes y eternidades. De allí la fascinación por el viaje al infierno, desde Gilgamés a Ulises y Eneas; de allí el arco ascensional hacia lo divino y lo invisible que, por ejemplo, nos da el Dante y que repercute en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz o, contemporáneamente, en la de Lezama Lima. Lámpara de lo imaginario que no oculta la condición de abismo de ese horizonte quizás sin caminos y que, como a los ojos de Medusa, no podemos mirar directamente pues, como señalara Nietzsche, «si miramos mucho tiempo el abismo, éste se mira dentro de nosotros». La contundencia de esa grieta o pasaje que nos aguarda, ha hecho decir a Séneca que «toda la vida se ha de aprender al morir»; y ha hecho que el ansia de inmortalidad atravesase épocas y culturas. La condición efímera del humano ser lo coloca en el horizonte sin caminos de la muerte. Históricamente es posible señalar por lo menos dos horizontes de parecida naturaleza: el mar, por lo menos hasta el Descubrimiento del Nuevo Mundo, y el cielo, resistente en sus enigmas frente a la condición efímera y a las posibilidades tecnológicas de la humanidad.

La disyunción entre tiempo humano y tiempo cósmico establece una demarcación intransferible: el tiempo de la vida del hombre no guarda correspondencias con el tiempo de viaje entre galaxias o estrellas, o hacia el descubrimiento de civilizaciones extraterrestres. Las distancias cósmicas son las más inhumanas de las distancias y el hombre, atrapado en la brevedad de la vida, hace posible el viaje cósmico con el poder de lo imaginario. La ciencia ficción ha imaginado de diversas maneras ese viaje y el hombre de ciencia que nos es contemporáneo espera que el progreso de la tecnología logre superar esa disyunción.

Criba del viaje y el relato

El cielo y el mar según decíamos, hasta el Descubrimiento del Nuevo Mundo era el más allá de la plenitud o del horror. Los navegantes, de antiguo, supieron que el camino del mar, ese horizonte sin caminos, está cifrado en las estrellas. El imaginario señaló, en ese más allá, la plenitud y la riqueza; y la monstruosidad que emergía de las profundidades. La representación ficcional y la representación histórica hicieron del mar su horizonte y en ellas se establece una criba de correspondencias e identidades entre relato y viaje, por lo que su significación y resignificación es persistente en todos los registros discursivos.

El suceder sin lenguaje que lo nombre es intrascendente y no llega a alcanzar su sentido. El suceder es nombrado en el lenguaje mediante la estructura del relato, convirtiéndose de este modo en acontecimiento. En este sentido ha señalado Alain Badiou: «No hay acontecimiento natural, como tampoco acontecimiento neutro. En las situaciones naturales o neutras solo hay hechos» (Badiou, 1999: 201). Badiou marca la necesidad de un lugar para que haya acontecimiento. Podríamos decir que para que lo haya deben confluír espacio, tiempo y lenguaje. De allí la frase homérica de que los héroes realizan sus hazañas para que éstas sean cantadas por los poetas. Señalemos dos registros, el ficcional y el histórico, donde el relato proyecta la representación del viaje o, en un sentido inverso, el viaje alcanza su sentido en la remisión a una estructura narrativa. Es posible ejemplificar respecto del primer sentido, con el relato que Ulises hace a los feacios, donde la aventura, desprendida de ese relato, se expande por cuatro cantos que despliegan las escenas inolvidables con Calipso, Circe, las sirenas, el viaje al Hades, etc. El viaje del héroe se teje en la estructura del relato que los feacios escuchan. Otro ejemplo griego que quisiéramos señalar es «La expedición de los diez mil», tal como nos llega por medio del relato de Jenófanes, uno de los diez mil griegos que en el 401, al ser muerto en Mesopotamia su jefe, Ciro el Joven, logra atravesar el Asia Menor y regresar a su patria. El viaje de los diez mil se desprende del relato que posteriormente hará Jenofonte y tendrá una particularidad que ya anuncia la «ratio» griega: la descrip-

ción minuciosa de los territorios del «más allá», con sus hombres y culturas distintos, no se deja seducir por el imaginario de la plenitud y la monstruosidad que otros relatos refieren: la mirada de Jenofonte tiene como dominante la significación realista antes que las transfiguraciones de lo imaginario.

En todas las culturas, sin embargo, el horizonte del «más allá» hacia donde se precipita el viaje, proyecta las formas de representación extremas que muchas veces se constituyen en las dos caras de una misma expresión: la divinización antropomórfica (orientada a la belleza, la proporción y la armonía) y la monstruosidad (producida por la concurrencia de elementos heterogéneos). De allí quizás la frase de Rilke, que la belleza es la primera expresión de lo terrible. Ese imaginario alimenta los sueños y pesadillas de la Edad Media, abrevados por «El libro de las maravillas», de Marco Polo y «El libro de las Maravillas del mundo», de Mandeville a través de «Ymago mundi» de Pierre D' Ailly o de la «Historia natural» de Plinio el viejo, entre otros testimonios de ese viaje al más allá.

El viaje por el oeste al país de las especias que inicia Colón y logra trágicamente Magallanes es quizás uno de los ejemplos históricos que no cesa de impactar en la ficción, donde el viaje se alimenta y cobra sentido en un horizonte previo de relatos.

Horizonte sin caminos

El mar, lo decíamos, ha sido el horizonte sin caminos que trazó su camino originario en la pizarra del cielo. Después, en la búsqueda humana de otras certezas, vendrán la sensibilidad de la brújula y la criba de las coordenadas. Y desde siempre, esa vastedad, ese horizonte se ha presentado a la vez como la promesa de un mundo lejano y de plenitud, y la amenaza de monstruosidades y abismos. Ése es el mar de la Edad Media hacia donde mira el futuro gran viajero, el futuro Almirante Don Cristóbal Colón. En el siglo XIV Marco Polo había señalado una ruta, la ruta de las especias, pero en la primera mitad del siglo XV esas rutas estaban cerradas o en poder de algún imperio; así, la ruta del Mediterráneo, la más inmediata «ruta de la seda», estaba tomada por

los musulmanes. Vasco de Gama, contemporáneo de Colón, explorador y navegante portugués, fue el primer europeo que llegó a la India por la ruta que rodea África, en una búsqueda que había iniciado Enrique el Navegante ochenta años antes. La significación del viaje de Vasco de Gama se inmortalizó en *Os luisiades*, de Luis Vaz de Camões, y le dio a Portugal el control del mar navegable. Hacia Occidente estaba el *mare nostrum*, con su promesa y la amenaza de sus horrores. Colón, con sus certezas, algunas explícitas, otras secretas, señalaba ante sus posibles financistas, una posible ruta, corta y por occidente, para llegar a la India. El viaje al Nuevo Mundo no hará sino repetir el impulso de establecer la ruta de las especias, de ahí la multiplicación de equívocos del Almirante cuando llega a las islas de esa parte del mundo. Y a ese impulso se superpone el imaginario tramado en la Edad Media sobre los mundos de la lejanía.

Dos relatos, de este modo, se encuentran en el trasfondo del viaje colombino: el primero, alimentado por el imaginario de la Edad Media; el segundo, por el trazado del viaje al país de las especias, dado primero desde la fabulación de un Marco Polo y segundo por la ruta abierta por los portugueses.

Viaje hacia las representaciones de lo imaginario

La noción de imaginario tiene una larga historia desde que Aristóteles en *El Alma* la describe como percepción a la vez de la razón y la sensación, hasta Sartre, en *Lo imaginario* (1940), que modernamente la concibe como creadora de la realidad en el mismo momento en que niega la realidad, produciendo la sintaxis de presencia y ausencia. Entre estos límites se puede hablar de la imaginación religiosa, romántica, etc. De manera provisoria y general podríamos decir que lo imaginario es la representación de mundo que el *homo faber* realiza continuamente, del mismo modo en que continuamente respira, para producir el sentido, los horizontes de inteligibilidad. La imaginación podría concebirse de igual modo, como el constante proceso de transformación de lo imaginario, su manifestación en el presente.

A diferencia de los ámbitos de la identidad de presuposiciones y reconocimientos, el afuera se expresa con la fuerza de

la extrañeza, de la indeterminación y lo desconocido. Si, como dice Wittgenstein, no podemos imaginar lo que no conocemos, ¿cómo se construye el imaginario del afuera?. Es posible decir en primer lugar y siguiendo la intuición de Wittgenstein, que lo desconocido es impensable, que solo puede ser representado por medio de lo conocido. Esa proyección de la representación del afuera es el antropomorfismo: el primer imaginario es el imaginario de los dioses, que se expresa en términos de armonía y perfección, como la expresión idealizada del humano ser. En este sentido decía Jenófanes que si los caballos pudiesen imaginar a sus dioses los imaginarían como caballos. En contraposición de esta representación idealizada, el imaginario del afuera se expresa por medio de lo monstruoso, siendo esto la concurrencia de elementos heterogéneos, inarmónicos, desproporcionados, pero siempre, en su fragmentariedad como expresión de lo conocido. De este modo, un ser monstruoso como el Satán cristiano, figura donde confluyen distintos animales según la Biblia. O según Milton o tal como lo expresa Dante en el Infierno.

El hombre ha imaginado el viaje atravesando el horizonte de monstruosidades hasta el acceso a las formas de plenitud y perfección. Intuimos en los horizontes de la alteridad y la lejanía, divinidades y monstruos; y el más allá del horror de lo irrepresentable, de lo impensable; e imaginamos el viaje entre las adversidades de los monstruos, para alcanzar el tesoro, signo de lo divino. El viaje se origina en el recuerdo de un origen pleno, edénico, y perdido, y en un imaginario de la lejanía como plenitud. Persistente imaginario en todas las culturas es el paraíso perdido que traza, en el viaje, el ansia de recuperación. Jean Delameau ha escrito una monumental obra que se propone hacer una historia del imaginario del paraíso desde la más remota antigüedad hasta el presente (2004). Weber, por su parte, ha señalado que la utopía -el imaginario de la plenitud de la modernidad- se desprende del calco de la noción de «tierra prometida» del judeo cristianismo.

El viaje se desplaza en la modernidad optimista hacia la utopía que siempre es un imaginario a alcanzar. Así es posible verlo en «L'invitation au voyage», de Baudelaire: Mon enfant, ma soeur,/ Songe à la douceur/ d'aller là-bas vivre ensemble!/ Aimer

à Loisir, /Aimer et mourir/ Au pays qui te ressemble!/ Les soleils mouillés/ Pour mon esprit ont les charmes/ Si mystérieux/ De tes Traîtres yeux,/ Brillant à travers leurs larmes./ Là tout n'est qu'ordre et beauté,/ Luxe, calme et volupté.

Según anticipamos, el viaje Colombino, en la concurrencia de otros acontecimientos y hallazgos que separan dos épocas, abre el surco hacia dos orillas: la Edad Media, que se precipita con sus imaginarios de lo divino y, lo monstruoso; la de la modernidad con sus proyectos utópicos y plenitudes auríferas. La biblioteca colombina es indicativa del imaginario de la Edad Media que se vierte en el Nuevo Mundo: la Biblia, ciertamente, y la bibliografía cristiana que subraya en el eco de las Cruzadas, la fuerza expansiva de la Cristiandad; y la bibliografía de la lejanía: el *Ymago Mundo* de Pierre D' Ailly, *El libro de las maravillas*, de Marco Polo, *El libro de las Maravillas del mundo*, de Juan de Mandeville, la *Historia Natural*, de Plinio el Viejo, la novela *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonio*, de Pseudo Calistenes, entre otros.

Pierre D'Ailly concibe en su libro el mundo dividido en tres áreas climáticas, la fría (Ártica y antártica), la templada y, el en medio de la zona cálida ecuatorial. El libro afirma que abría una zona templada en el seno del área cálida, ésta, el lugar donde estaría el paraíso. *Ymago mundi* (un ejemplar con anotaciones de Colón es posible de consultar en Sevilla) contribuye con algunos de los rasgos del imaginario medieval en la visión del mundo del navegante; la certeza de la existencia del lugar del paraíso; la presencia de monstruos en la lejanía, y de manera herética la propuesta de la redondez del mundo. En este contexto se sitúan también los libros de Mandeville y de Marco Polo. El de Mandeville, lleno de extravagantes relatos, menciona el viaje de Set hacia el paraíso terrenal, y su regreso con el bálsamo de la misericordia. En el proemio de la segunda parte del libro, señala uno de los signos propios de la lejanía, la significación de la maravilla: «En aqueste segundo libro se trata de muchas y diversas maravillas que son por el mundo repartidas. Y porque especialmente en las tierras de la India ay muchas admirables cosas y quasi imposibles de creer paresciome a mi, pues, que la presente obra se hacía imprimir». Y se vincula la fuente de la juventud

con el paraíso terrenal: «D´esta montaña está una fuente que sale d´ella olor de todas especies y en cada hora muda su color y sabor y si alguno bebe de aquella agua tras veces en ayunas sana de qualquier enfermedad que allá, y los que allí moran ven muchas veces de aquella agua, por lo cual ellos no tienen ninguna enfermedad; y yo he bebido tres o cuatro veces de aquella agua y aprésceme que yo valgo más por aquello ahora. Y dicen que aquella fuente del Paraíso Terrenal y por esto es de tanta virtud por tanto estos que cada día beven d´ella parece que sean moços, por donde dicen algunos que la llaman 'la fuente de mocedad'. Por lo sobre dicho».

El libro de Mandeville fue conocido profusamente en la Edad Media, al igual que el libro de Marco Polo, otro de los volúmenes anotados por Colón. El testimonio de Polo da noticia por ejemplo, de la Isla de Augaman donde «sus hombres son monstruosos pues hay unos que tiene cabezas de perro, y ojos parecidos a caninos»; es también el esplendor de la lejanía, de las grandes ciudades, de Cipango y el reino del gran Can, ciudades de oro y diamante y de majestuosas costumbres. La isla Cipango, hacia donde Colón orienta su travesía por Occidente en busca del «ser asiático», es descrita por Marco Polo y leída por Colón como la trama misma de su propio destino: «Çipangu es una isla Levante, que está en alta mar, a mil quinientas millas de las tierras. Es grandísima. Las gentes son blancas, de buenas maneras y hermosas. Son idolatras y se gobiernan a sí mismos, y no están bajo el señorío de ningún otro hombre. Sino de ellos mismos. Y también os digo que tiene oro en grandísima abundancia, porque se encuentra hasta el exceso en ese país. Y os digo que ningún hombre saca otro fuera de esta isla, porque ningún mercader, ni hombre de ninguna clase, va desde tierra firme».

Ese lugar lejano y pleno se materializa en la presencia del oro: «Y os digo, pues, que tienen tanto oro que es maravilla, como os he dicho, y no que no saben qué hacer con él.» He allí articulado el imaginario que servirá de polo de atracción a los hombres que se aventurarán por el mar ignoto, desafiando el dogma religioso de la catarata universal. El imaginario de la lejanía, poblada de monstruos ciertamente, pero en cuyo centro está el paraíso, o, por lo menos, ciudades de oro y esplendor que

pueden ser conquistadas, agregando a la divina tarea de expansión de la cristiandad y a la riqueza del oro: la fama. La novela griega *Vida y hazaña de Alejandro de Macedonia*, compuesta en el siglo III de nuestra era, cinco siglos después de la gesta que narra, refiere de manera vehemente la victoriosa expedición de Alejandro a países lejanos; saga de aventuras y maravillas que prestigian la heroicidad de la conquista, una heroicidad hacia lo imposible: el imaginario de la conquista de lo otro. Alejandro (su espada y su voluntad) conquista el Asia, funda una de las ciudades más hermosas del mundo, vence a sus enemigos que los enfrentan en transformaciones monstruosas y, una vez más, hace del oro el signo mismo del esplendor. Así, se dirá en la novela: «¿Qué hay, pues, más famoso que el oro, al que incluso los mismos dioses rinden adoración?» La voluntad heroica se manifiesta con fervor («todas las ciudades lo recibieron y le ofrecieron coronas. Al llegar al Helesponto alcanzo su flota de naves y cruzo de Europa a Asia, allí hincó en el suelo su lanza y dijo que conquistaría Asia como cautiva de guerra»). La conquista es el portento del héroe («conquista Frigia, Licia, y Panfilia, en la que ocurrió un portento; como Alejandro no tenía naves, una parte del mar se retiró para que su infantería pudiera cruzar a pie»).

Aún es necesario mencionar uno de los libros prodigios jamás escrito que determina en mucho la configuración del imaginario en la Edad Media: la *Historia Natural* de Plinio el Viejo que, como señala Italo Calvino, «oscila entre la tentativa de reconocer un orden, el de la naturaleza, y el registro de lo extraordinario y lo único, y el segundo aspecto termina siempre por ganar la partida». Libro que a pesar de los siglos no ha perdido su frescura y no cesa de sorprendernos al decir, por ejemplo, que «los cadáveres de los hombres, flotan boca arriba, los de las mujeres boca abajo, como si la naturaleza quisiera respetar el pudor de las mujeres muertas». O cuando nos habla de *cazadores* con cabezas de perro, de saltadores con una sola pierna, de los que no tienen boca, y viven oliendo perfumes.

La historia natural convocó una vez más los rasgos y signos de la lejanía: divinidades y monstruos y lo maravilloso; y lo maravilloso articulado con lo natural. La Edad Media europea, la de los terrores y configuraciones míticas, la que llega a las playas

del Nuevo Mundo creyendo encontrar el «ser asiático», había colocado justamente en Asia el lugar lejano donde todos los prodigios serían posibles: gigantes y pigmeos, seres monstruosos, conformados de manera heterogénea y fragmentaria, de un solo ojo, de una o más de dos piernas, con el rostro en el pecho, con cara o cuerpo de animal, etc., el país de las mujeres solas o Amazonas, el lugar de los pueblos malditos Gog Y Magog, El reino del Preste Juan y el Paraíso mismo, el lugar de confinamiento de las diez tribus que esperan la llegada del anticristo; y el oro, como el signo material del esplendor.

Cuando los europeos llegan a las playas del nuevo mundo, en el momento del terrible choque de culturas, de asombro y confusión, de posesión e inmolación, baja de sus naves un imaginario que se verterá sobre ese espacio contundente, demasiado lleno y demasiado vacío y desconocido.

La ruta de lo imaginario

Es fascinante la vida de ese hombre, Colón, que se atrevió a desafiar la verdad establecida, ir contra el dogma y realizar el viaje que transformaría la visión de mundo de toda una cultura. Se ha establecido que la idea de redondez de la tierra viene de antiguo, pues ya Herodoto decía que la tierra tiene forma de disco, en el centro los continentes y rodeado por un océano periférico. Se sabe que la expectativa de llegar a Asia por occidente se convierte en convicción en Colón, al conocer las teorías de Toscanelli y los mapas de Henry Harmer; se dice que tuvo el testimonio de un naufrago que le habló de tierras prodigiosas donde la tradición señalaba el mar tenebroso y la cascada universal. Sostenida quizás por estas certezas o versiones, la voluntad del genovés se abre paso entre antesalas de la corte hasta lograr el apoyo de los Reyes Católicos y poder salir hacia el mar tenebroso con tres endebles naves y desigual tripulación. Colón se lanza con un solo objetivo: llegar a las Indias, conseguir, por occidente la ruta de las especias. «El ser asiático» será la certeza de Colón en sus cuatro viajes, y hasta la hora de su muerte. Hombre situado entre dos épocas, realizará el acto fundamental de modernidad, en la paradójal ceguera del hombre medieval que

solo ve, por medio de sus certezas medievales. Esa visión y esa ceguera, ese situarse entre dos mundos en el momento en que realizaba el más espectacular acto de transformación, lo lleva a precipitarse y ser víctima de los más grandes equívocos: nunca sabrá que había descubierto un nuevo continente (esta certeza presuponía la ruptura moderna del dogma: tres continentes, como tres divinas personas), regresará encadenado y humillado de su tercer viaje («Colón se condujo con su magnanimidad característica de aquellos momentos -señala Washington Irving- hay un cierto desprecio noble que hincha y sustenta el corazón y acalla la lengua de los verdaderamente grandes, cuando sufren los insultos de los viles») y le será arrebatada por Américo Vespucci la gloria de su nombre para las tierras descubiertas. A dos siglos de distancia, Humboldt admirará al descubridor y dirá que en el Diario de Abordo y en su cartas estaba ya contenido todo lo que luego se dirá sobre el Nuevo Mundo.

En el Diario de Abordo, se produce la «invención» del indio del Nuevo Mundo, en su doble vertiente como «buen salvaje», y como «Homo ferus», las dos caras de la representación indio-occidental en el imaginario europeo. Colón proyecta el mito del buen salvaje, el hombre integrado a la naturaleza, desnudo, inocente, en estado de pureza. Es el hombre que defenderá Las Casas; el que imaginará a Rousseau integrado a una naturaleza de pureza y esplendor; el que impactará el pensamiento de Montaigne, de Diderot, el que llegará a crear destinos alimentados por la fuente del buen salvaje como en Paul Gauguin; y que tendrá una de sus últimas versiones de realismo mágico y real maravilloso tal como ha sido formulado desde 1948.

En el texto de Colón, sin embargo, ya se esboza la presencia del «Homo ferus», el que se resistiera a la dominación y la imposición de un dios extraño (que históricamente alcanzará en la resistencia de los indios mapuches, cantada en *La Araucana* de Ercilla, su momento más importante). Y que será concebido a partir de Sepúlveda y Paw como seres sin alma, lo que legitimaría su esclavitud y explotación. Buen salvaje y homo ferus: son concepciones extremas sobre el hombre del nuevo mundo que tendrá en Las Casas y Sepúlveda sus más extremos defensores.

El despliegue del mito

Cortés y Moctezuma, Pizarro y Atahualpa, México y el Cusco, los dos grandes imperios de tierra firme que serán conquistados ante la parálisis momentánea de la visión mítica que interpreta que los recién llegados son dioses o semidioses bajados del cielo. Una cultura, enceguecida por el mito, no levanta muros de resistencia ante otra cultura desconocida, por definición expansiva. Es de notar no obstante, que inmediatamente se invierten los términos: será el imaginario de los conquistadores el que, en el delirio de su ceguera, irá más allá de los referentes para crear mundos ilusorios inexistentes: conquistados dos imperios que hacían posible el saqueo desmedido del oro, impulso que se verá enriquecido con el descubrimiento de las minas de Zacateca y Potosí, los conquistadores, siguiendo su imaginario, van más allá de su referente para intentar descubrir un tercero, cuarto, quinto, imperio del oro. Del Cusco salen los conquistadores con el deseo de emular e incluso superar las hazañas de Cortés y Pizarro: conquistar grandes imperios, más grandes que los descubiertos, llenos de oro. El imaginario se derramará y se extenderá por tierra firme, haciendo del brillo del oro el destello orientador en la lejanía. Del Perú saldrá Orellana y explorará el curso de un gran río que llamará Amazonas; y saldrá Pedro de Valdivia quien en Chile iniciará la guerra interminable con los araucanos, cuyo indomitable valor será cantado por Alonso de Ercilla. Saldrá Pánfilo de Narváez, a Florida con el adelantado Hernando de Soto en pos de otra riqueza, la fuente de la juventud. La historia de esta expedición y sobre todo la aguerrida travesía de Hernando de Soto serán testimoniadas en *La Florida del Inca* de 1605 por el Inca Garcilaso de la Vega.

Sin duda que el origen de la leyenda del Dorado, acaso la más poderosa de todo el imaginario del conquistador, se encuentre en el señalamiento «mas allá» para indicar el lugar del oro, que el indígena indicaba al conquistador.

El imaginario de El Dorado señala el derrotero hacia el interior del continente y hacia allá parten los conquistadores y viajeros españoles para alcanzar una proeza mayor que la de Cortés o la de Pizarro. Entre todas, quisiera mencionar la aventura

más estremecedora en la búsqueda de El Dorado: la protagonizada por Pedro de Ursúa y Lópe de Aguirre. Pedro de Ursúa (1526-1561) que fundara el municipio colombiano de Pamplona, organiza una expedición por el río Marañón, ya descubierto por Francisco de Orellana. Durante esa expedición, en la cual iba su amante, Doña Inés de Atienza, es asesinado junto a su amante, por su subordinado Lope de Aguirre y un grupo de conspirados, el 10 de enero 1561. Lope de Aguirre (1510-1561) apodado El Loco, el peregrino y el tirano, continúa la expedición en una travesía delirante de asesinatos y crueldades. Aguirre y sus hombres alcanzaron el Océano Atlántico (probablemente por el río Orinoco) causando estragos entre las poblaciones nativas a su paso. El 23 de marzo de 1561, Aguirre instó a 186 capitanes y soldados a formar una declaración de guerra al Imperio Español que lo proclamaba príncipe de Perú, Tierra Firme y Chile. Mandó una carta a Felipe II explicándole sus planes de libertad y autogobierno y firmado con el sobrenombre de El Traidor. Se deshace de Inés matándola, al haber disputas entre sus hombres por estar con ella.

En 1561 tomó la isla de Margarita, controlándola con medidas de terror, ya que entró con sus hombres a sangre y fuego matando a más de 50 pobladores. Mandó una nueva carta al rey español insultándolo y esta vez firmado como el peregrino y como el principie de la libertad. Sin embargo, cuando pasó al continente en su intento de tomar Panamá, su abierta rebelión contra la monarquía española cambió de curso. Rodeado en Barquisimeto, desesperadamente llegó a matar a puñaladas a su propia hija Elvira «Porque alguien a quien quiero tanto no debería llegar a acostarse con personas ruines». También mató a varios de sus seguidores que intentaron capturarlo. Finalmente dos de los marañones le apuntaron con sus arcabuces; uno de ellos disparó pero solo consiguió rozarle, causando la mofa de Aguirre, sin embargo el otro marañón sí acertó mentándolo en el acto. Su cuerpo fue descuartizado y enviado a varias ciudades de Venezuela, en donde sus restos fueron comidos por los perros. Su cabeza fue enjaulada y enviada a El Tocuyo. En un juicio *post mortem* fue declarado culpable de delito de lesa majestad.

La figura de Aguirre, su paso delirante y desbordado, su enfrentamiento con el Rey, su vivir más allá del límite al punto de asesinar a su propia hija, son algunos de los hechos más significativos de la conquista. Simón Bolívar afirmó que la rebelión de Lope de Aguirre fue la primera declaración de independencia de una región de América. Carlos Saura y Werner Herzog han filmado películas inolvidables sobre el personaje; Arturo Úslar Pietri, Ramón Senders, Abel Pose y Miguel Otero Silva han escrito novelas sobre esa travesía delirante.

La búsqueda del Dorado se convirtió en un delta de exploraciones en el continente. Ya Fray Pero Simón señalaba ese asombro y ese delirio y ese desbordamiento: «El Dorado en cuya demanda se han puesto en ejecución grandes y costosas jornadas, trasegando mares, ríos y lagunas, trastornando tierras y provincias de dificultosísimos caminos, enfermos, estalajes y habitaciones, sin haber surtido otro efecto que pérdidas de haciendas; a la fama de este nombre campanudo de El Dorado no han reparado en dejar sus tierras en los reinos de España y venir a buscar su perdición y total ruina. Son buenos testigos los lastimosos fines que han tenido cuantos han intentado estos manos y entras, sin que haya habido uno de muchos que se han puesto a ello que le haya sucedido otra cosa que calamidades sin un di de descanso; no dejad e ser ocasión de santo ver que todos los que intentan esto corren igual fortuna de desgracias.»

Sin embargo el imaginario del Dorado, invencible, atraviesa el continente inhóspito en el siempre inminente hallazgo del tercer imperio del oro. Se llamará El Dorado pero, en otros lugares tomará otro nombre: Cíbola, Paitití, Ciudad sagrada de los Césares. Cíbola es una ciudad mítica llena de riquezas, que durante la época colonial se suponía en algún lugar del norte de la Nueva España, en lo que hoy es el norte de México y el suroeste de los Estados Unidos. Cíbola fue una de las fantásticas ciudades que solo existieron en un viejo mito originado alrededor del año 1150, cuando los moros conquistaron Mérida, España, y según la leyenda siete obispos huyeron de la ciudad no solo para salvar sus vidas, sino también para impedir que los infieles moros se apropiaran de valiosas reliquias religiosas. Años después corrió el rumor de que se habían instalado los siete obispos en un lugar

lejano, más allá del mundo conocido en esa época, y habían fundado las ciudades de Cíbola y Quivira.

Paititi o Paitití es una ciudad legendaria de la cual se dice está actualmente pérdida al este de los Andes, escondida en alguna parte dentro de la selva tropical del sureste de Perú, norte de Bolivia y el suroeste de Brasil. De todos los lugares del oro, el más curioso es el de la Ciudad encantada de los Césares, situada, según las certezas de lo imaginario en las pampas antárticas, en el espacio del vacío de la Patagonia. Y habría sido fundada por españoles náufragos.

La historia del español náufrago que atraviesa hacia el «otro mundo» y se convierte en un «ser de ese otro mundo» mientras los otros regresan, es experiencia repetida en la conquista. Los casos más conocidos son el de Don Jerónimo de Aguilar (1489-1531) y el de Gonzalo Rojas (?-1470). Durante la conquista de México-Tecnotitlan, Cortés oye hablar de los náufragos capturados por guerreros mayas y sometidos por el cacique de Xamanda; Cortés supo de ellos y mandó cartas a sus amos para negociar su libertad. Jerónimo de Aguilar asumió con entusiasmo el regreso y la libertad y partió con Hernán Cortés a la Conquista de México en la que le sirvió de intérprete o traductor, puesto que hablaba la lengua maya, y junto con La Malinche que hablaba las lenguas maya y Náhuatl, Cortés pudo comunicarse con los mayas y los aztecas mediante la triangulación de tres lenguas, del idioma español al idioma maya (por medio de Gerónimo de Aguilar) y del idioma maya al idioma Náhuatl (por medio de La Malinche) y viceversa. Otra actitud tomó el segundo náufrago. Dice Bernal Díaz del Castillo en su crónica *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, que a Jerónimo de Aguilar le respondió Gonzalo Guerrero: «Hermano Aguilar, yo soy casado y tengo tres hijos. Tienenme por cacique y capitán, cuando hay guerras, la cara tengo labrada, y horadadas las orejas; que dirán de mi esos españoles, si me ven ir de este modo? Idos vos con Dios, ya que veis que estos mis hijitos son bonitos y dadme por vida vuestra de esas cuentas verdes que traes, para darles, y diré, que mis hermanos me las envían de mi tierra».

El caso de Gonzalo Guerrero, cautivo inicialmente como esclavo, y luego guerrero de la tribu y jefe maya, traza la simbolo-

gía del paso de un mundo a otro, y la decisión de cortar todas las posibilidades de regreso. Sin duda el más remoto antecedente de esta diferenciación de mundos se encuentra en el mito del rapto de las Sabinas: identificadas con el otro mundo ya no desean el camino de regreso. En «Historia del guerrero y la cautiva», Borges nos muestra una versión prodigiosa de esa posibilidad o asunción de su regreso en las dos abuelas inglesas: la que hace el llamado sabe que se encuentra en otro mundo pero con un sentimiento de tristeza que es, en cada instante, el sentimiento del camino de regreso; y la cautiva, definitivamente en el otro mundo quien, al escuchar el llamado, bebe la sangre como el acto absoluto para imposibilidad del regreso.

El imaginario de la Ciudad Encantada de los Césares parece atender a ese desplazamiento de un mundo a otro, en el enigma o prodigio (aquí la riqueza) de los que decidieron quedarse. La ciudad encantada es una de las más bellas leyendas de la riqueza en la lejanía. También conocida como ciudad encantada de la Patagonia, ciudad errante, Trapalanda, Trapananda, Lin Lin o Elein, es una ciudad mítica de América del sur que se supone ubicada en algún lugar del cono sur (preferentemente en algún valle cordillerano de la Patagonia entre Chile y Argentina).

La primera referencia a una ciudad perdida que se relacionaría con la Ciudad de los Césares data de 1528; durante la expedición de Sebastián Gaboto al Río de la Plata, el capitán Francisco César y catorce hombres más partieron a explorar el territorio hacia el oeste y se especula que llegaron hasta los Andes o solo hasta las sierras de Córdoba. César y seis de sus soldados volvieron tres meses más tarde relatando que habían visto una tierra muy rica que tenía «ovejas del Perú» (llamas) y gran abundancia de joyas y metales preciosos. Durante el siglo XVI se empezó a conocer este misterioso lugar con el nombre de lo de César, a veces con intención burlesca. Cuando las historias comenzaron a hablar de la existencia de una ciudad inca, sus habitantes empezaron a ser llamados Césares.

El imaginario marca la ruta del viaje del conquistador al interior del continente: El Dorado, con sus variantes, señalando caminos hacia diferentes partes del continente; pero también la

búsqueda de la fuente de la juventud, y la tierra de las Amazonas, y el país de los gigantes o de hombres con rostro en el pecho; certezas sostenidas por los relatos de la Edad Media y representados por crónicas y testimonios.

La ruta de las especias

El viaje colombino y en general el viaje al Nuevo Mundo estuvo marcado por el riel que sustentaba el relato de lo imaginario. Nunca antes como entonces en la historia de la humanidad el viaje ha sido engendrado por el relato. Pero un nuevo relato engendrador del viaje brota aquí o allá en el Diario de Abordo, en las Cartas de relación, en las crónicas en general: la búsqueda de una nueva ruta de las especias. Ya en 1480, en carta a Toscanelli, alude Colón en «pasar a donde nacen las especias». El equívoco de haber llegado a Cipango (Japón) o Catay (China), el empeño en conseguir un lugar de paso para llegar pronto al lugar de las especias, según los cálculos de Toscanelli y los suyos propios, hace de los cuatro viajes de Colón la insistencia en hacer verdad un relato previo. Esa insistencia estará incluso en Cortés, quien en la cuarta carta de relación, después de sometida Tenochtitlan y alcanzar, finalmente, cantidades inimaginables de oro, insiste ante los reyes en conseguir el pasaje. El viaje lo realizará Fernando de Magallanes, tal como lo refiere el testimonio del cronista que acompañó la expedición de doscientos treinta y siete hombres y fue uno de los dieciocho sobrevivientes. Dice Pigafetta: «...se acababa de fletar en Sevilla una escuadra de cinco navíos, destinada a descubrir las islas Malucas, de las que nos vienen las especias, y que don Fernando de Magallanes, gentilhombre portugués y comendador de la Orden de Santiago, que ya más de una vez había recorrido el océano con gloria, había sido designado capitán general de esta expedición» (Pigafetta, 1971: 10). La crónica de Pigafetta y, modernamente textos como *Magallanes. La aventura más audaz de la humanidad* (1937), la novela *Maluco. La novela de los descubridores* (1990), de Napoleón B. Ponce de León, dan cuenta de esa «aventura más audaz de la humanidad». Señala Zweig: «...de todos los viajes, llegué a admirar principalmente la hazaña del hombre que, a mi sentir, realizó la

más grande proeza en la historia de la exploración de la tierra: Fernando de Magallanes, quien salió con cinco minúsculos cúteres de pescadores, desde Sevilla, para dar la vuelta al mundo, la odisea más espléndida en la historia de la humanidad, aquella partida de doscientos sesenta y cinco hombres decididos, de los que luego sólo regresaron dieciocho en un galeón carcomido, pero con la bandera de la mayor izada en el mástil» (Zweig, 1996: 9). Esa ruta es la ruta persistente del viajero: «La osadía que hizo avanzar a Colón hasta el Oeste, a Bartolomeo Díaz y Vasco de Gama hacia el sur, y a Cabot hacia el Norte en dirección a Labrador, nació en primer lugar de la impaciente voluntad de encontrar, por fin, una ruta marítima hacia la India, libre de derechos aduaneros, para doblegar de esa suerte la humillante situación privilegiada del Islam».

Con la proeza de Magallanes, finalmente el *mare incognitum* se ilumina con el surco del viaje. El viaje de Magallanes es la prolongación del viaje de Colón. Y un viaje de tal magnitud desborda la comprensión de sus más inmediatos beneficiados. Así Colón regresará de su tercer viaje encadenado; así Cortés enfrentará la incompreensión y desconfianza de la corte; así Magallanes será repudiado en su Portugal de origen y señalado por la corte española y por su propia tripulación. La significación de ese viaje, que modernamente se interpretaría como la consecución de una ruta comercial, es el surco que, como se reconocerá más tarde, determinará una nueva visión de mundo.

En la trayectoria de Magallanes concurren los elementos del viaje: la prueba para iniciarlo; trayectoria de calamidades, traiciones, tormentas; acceso al buscado pasaje y viaje infinito al lugar buscado, las Malucas; llegada a las tierras diferentes, de salvajes y de especias a plenitud; asesinato inesperado del héroe en combate; continuación del viaje por los sobrevivientes; llegada al punto de partida, Sevilla, y el complejo proceso de reconocimiento. Y, en esa concurrencia se ve el mayor logro: el viaje como viaje alrededor del mundo, como partida y regreso. Viaje del ir, como Jasón, y del regresar, como Ulises, en un solo viaje de prodigio. Reconocimiento de los sobrevivientes y, más tarde, gloria universal de Magallanes. Ese viaje, como hemos señalado, ha sido descrito por un testigo de excepción, en su cró-

nica «Primer viaje en torno del globo» (1536); da origen, entre muchos textos, a la intensa biografía escrita por Stefan Zweig (1936) y a la citada novela *Maluco*, de Ponce de León, novela donde la trayectoria se presenta en escenas estilizadas y en efectos de humor, textos que se incluyen en la abundante bibliografía sobre este viaje fundamental en la historia de la humanidad.

Consideraciones finales

El viaje, consustancial con la condición humana, acompaña cada vida individual, cada época, cada expresión de lo imaginario. Toda cultura puede ser caracterizada por las maneras como imagina y/o realiza sus viajes. Las sociedades nómadas están dominadas por el viaje, cercano al sentimiento del extravío; las sociedades sedentarias hacen del viaje una filigrana entrañable de realizaciones y resonancias simbólicas.

La estructura del viaje marca su primer surco en el lenguaje, por lo que el lenguaje se construye como un relato. De allí la expresión de Spinoza de que todo, incluso la fórmula más abstracta, es relato.

El viaje, tal como señalara Kant respecto de lo real, presupone el tiempo y el espacio: el viaje es, en rigor, el acontecer de la vida en tanto que temporalidad; y su despliegue es necesariamente espacial. La dimensión temporal del lenguaje determina que toda frase sea un relato; todo relato, una frase. Entre frase y relato concurren identidades y correspondencias. En el plano de las correspondencias, como hemos tratado de ver, se producen dos procesos inversos: el relato proyecta la representación del viaje; tal como hemos ejemplificado en el relato de Ulises a los reacios; o el viaje intenta reproducir un surco del relato, tal como hemos observado en dos vertientes: la reproducción de un imaginario, tal como se da en el viaje al Nuevo Mundo, en el despliegue de los mitos medievales, desde El Dorado a las Amazonas; o en las representaciones de la incipiente modernidad, como la utopía; o la búsqueda de una ruta en contraposición a rutas ya establecidas, tal como ocurre en la ruta occidental de las especias.

La frase citada de Wittgenstein, «lo real es lo que acaece», o la de Ricoeur, «la estructura temporal del ser» nos revelan la vida como viaje; y el viaje como trazo del lenguaje y de la vida, como manifestación esencial de la existencia.

Bibliografía

- Acosta Joseph de (2004). *Historia natural y general e los indios*. México: FCE. (Primera Edición 1598).
- Baccino Ponce de León, Napoleón (1990). *Maluco. La novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral.
- Badiou, Alain (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial. (Primera edición en francés: 1988).
- Bloch, Ernest (2004). *El principio esperanza*. (I, I y III). Madrid: Trotta. (Primera edición en alemán: 1947).
- Becco, Horacio Jorge (1992). (Comp.) *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Caracas: Ayacucho.
- Berrío, Antonio de (1991). *La obsesión por el dorado*. (Selección: José Rafael Lovera). Caracas: Petróleos de Venezuela.
- Calístenes, Pseudos (2002). *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Casas, Bartolomé de las (1984). *Historia de las Indias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1986 (Primera Edición 1519-1522) Madrid Alianza.
- Cortes, Hernán (2000). *Cartas de relación*. Madrid: Dartus.
- D'Aylli, Pierre (1992). *Ymago Mundi*. Madrid: Alianza.
- Delameu, Jean (2005). *Historia del paraíso* (I, II y III). México: Taurus. (Primera edición en francés: 1991).
- Garcilaso, Inca de la Vega (1988). *La Florida*. Madrid: Alianza. (Primera edición 1605).
- _____ (1982). *Comentarios reales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Primera edición: 1609).
- García Gual, Carlos (1981). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus.
- Gerbi, Antonello (1960). *La disputa del Nuevo Mundo*. México: FCE. (Primera edición en Italiano: 1955)
- Hernando Almudena (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: ALCA.

- Henriquez Ureña, Pedro (1978). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Primera edición. 1922).
- Humboldt, Alejandro (1980). *Cartas americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Iglesia, Ramón (1996). *El hombre Colón y otros ensayos*. México: FCE.
- Irving, Washington (1992). *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*. Madrid: Edición Istmo. (Primera edición en Inglés: 1827).
- Kogan J. (1986). *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Paidós.
- Mandeville, Jean de (2006). *Libro de las maravillas del mundo*. Edición digitalizada 2006 (primera edición).
- Montaigne, Michel de (1991). *Ensayos completos*. México: Panamá. (Primera Edición en Francés 1580).
- Thomas, Moro. *Utopía*. (Primera edición en latín: 1516).
- Pardo, Isaacs J. (1983). *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía*. Caracas: La casa de Bello.
- Peña, Margarita (1982). *Descubrimiento y conquista de América*. México: UNAM.
- Polo, Marco (1976). *Libro de las maravillas*. Madrid: Amaya.
- Plinio (Cayo Plinio Segundo) (1976). *Historia Natural*. Madrid. (Primera edición 79 d.C).
- Pigaffeta, Antonio (1992). *El primer viaje alrededor del mundo*. Madrid. (Primera edición: 1537).
- Quiroga, Vasco de (2001). *La utopía en América*. Madrid (Primera edición: 1531).
- Raleigh, Sir Walter. *Las doradas colinas de Manoa*. Caracas. Centauro. (Primera edición en Inglés: 1596).
- Ribeiro, Darcy (1992). *Las Américas y la civilización*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI. (Primera edición en francés: 1984).
- Servier, Jean (1979). *Historia de la Utopía*. Caracas: Ávila. (Primera edición en francés: 1967).
- Sarmiento de Gamboa (2000). *Viaje al estrecho de Magallanes*. Madrid. (Primera edición: 1567).

Zweig, Stefan (1996). *Magallanes. La aventura más audaz de la humanidad*. Buenos Aires: Edit. Claridad. (Primera edición en alemán: 1937).

Fichas biobibliográficas

Luis Rafael Sánchez. Puertorriqueño. Dr. en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Se inició como actor y locutor radial en la isla y comenzó su carrera literaria a través de la dramaturgia. Ha sido profesor en distintas universidades de los Estados Unidos y en la de Puerto Rico. Ocupó la Cátedra Julio Cortázar en la Universidad de Guadalajara y la de Profesor Distinguido en la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Es autor del volumen de cuentos *En cuerpo de camisa* (1966), las novelas *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) e *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) y las colecciones de ensayos *La guagua aérea* (1994), *No llores por nosotros Puerto Rico* (1997) y *Devórame otra vez* (2004). Cuenta con una vasta producción de obras dramáticas, entre ellas, *La espera* (1958), *Los ángeles se han fatigado* y *Farsa del amor compradito* (1960), *La pasión según Antígona Pérez* (1968), *La hiel nuestra de cada día* (1976) y *Quintuples* (1985). Ha dictado conferencias en universidades norteamericanas, europeas y latinoamericanas. Publica artículos en los principales periódicos de la isla y del exterior en lengua española. Su obra se ha traducido al portugués, alemán, francés, húngaro, inglés, italiano, griego, rumano y holandés. En 2007 ha sido nominado al Premio Cervantes por la Academia Puertorriqueña de la Lengua.

José Alves de Freitas Neto. Brasileño. Doctor en Historia por la Universidade Estadual de Campinas-Brasil y Profesor en el Departamento de Historia de dicha Universidad, en el grado y el posgrado. Es invitado por otras universidades brasileñas y del exterior. Sus intereses se orientan hacia la historia intelectual y cultural de Latinoamérica. Es autor de *Bartolomé de Las Casas: a narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana* (Annablume, 2003) y co-autor de *A Escrita da Memória* (2004) e *História Geral e do Brasil* (2006). Ha participado en volúmenes colectivos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas especializadas de Brasil y del exterior sobre su materia. Actualmente realiza investigaciones sobre narrativas y representaciones políticas en América Latina (siglos XIX y XX).

Rosalía Baltar. Argentina. Profesora, Licenciada y Magíster en Letras por la UNMDP, actualmente finaliza su doctorado en Letras por esta universidad. Su campo de estudio y trabajo es la literatura argentina del siglo XIX y sus interacciones con la cultura, la política y las representaciones identitarias. Ha coordinado volúmenes colectivos, preparado antologías y publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras. En 2001, «*O no vender el zonda o comprarlo. Antología de El zonda de DFS*»; en colaboración con M. Coira y C. Hermida, *Escenas interrumpidas de la literatura argentina* (2006) y con C. Hudson, *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas* (2007).

Víctor Bravo. Venezolano. Dr. en Letras por la Universidad Simón Bolívar y Profesor de larga carrera en la Universidad de Los Andes, Mérida, es asiduo invitado por Universidades de Europa y América. Especialista en Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria, ha cultivado el ensayo desde fines de los 80, cuando publica *Los poderes de la ficción* e inicia una obra crítica de envergadura que se ha acrecentado a lo largo del tiempo. En ella destacan *El secreto en geranio convertido*, *Terrores de fin de milenio*, *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, *El señor de los tristes y otros ensayos*. Su última contribución es *El nacimiento del lector y otros ensayos*. Ha coordinado volúmenes, preparado antologías y publicado enorme cantidad de artículos en revistas especializadas. Hace algunos años dirige la Editorial El Otro el Mismo, de amplio catálogo.

Beatriz Colombi. Argentina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha dictado cursos en calidad de Profesora invitada, en la Universidad de Brown (Rhode Island, USA), en la USP (São Paulo, Brasil) y la UNAM (México). Sus líneas de investigación versan sobre literatura latinoamericana colonial, modernismo, literatura de viajes, exilio y migración, ensayos y redes intelectuales. Ha editado y prologado obras de Horacio Quiroga, Delmira Agustini, Julió Cortázar, Paul Groussac, Machado de Assis. Es autora de *Viaje inte-*

lectual. Migraciones y desplazamientos (América Latina 1880-1915) (2004) y recientemente ha participado de la *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008).

Víctor Connena. Argentino. Profesor en Letras. Actualmente desarrolla una beca de investigación sobre la obra de Edgardo Rodríguez Juliá y está próximo a finalizar la Maestría en Letras Hispánicas en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es miembro de grupos de investigación desde 2004. Ha sido director de ciclos sobre cine y literatura, presentado ponencias en congresos y jornadas nacionales e internacionales y publicado artículos académicos y de divulgación en revistas de nuestro país y del exterior. Es director y editor de *Letraceluloide. Revista digital de cine y literatura*.

Néstor Cremonte. Argentino. Magíster en Letras Hispánicas por la UNMDP. Especialista en historia del colonial tardío en el Río de la Plata. Docente en el Programa Universitario para Adultos Mayores y en la Facultad de Ciencias de Salud y Servicio Social de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha sido director de un programa radial y de la revista *Tinta fresca*. Presentó ponencias y dictó charlas y conferencias en congresos de Extensión universitaria y ha participado con artículos y ensayos en publicaciones nacionales e internacionales.

Miriam Gárate. Argentina. Profesora por la Universidad Nacional de Rosario; Master y Doctora en Letras por la Universidade Estadual de Campinas, Posdoctorada por la Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, por El Colegio de México y la UAM. Profesora de Teoría Literaria, UNICAMP, especialista en Cine y Literatura, sobre lo que ha publicado capítulos en volúmenes y gran cantidad de artículos en revistas de Brasil y el exterior. Los últimos son: «Notas de trabalho sobre H. Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo»; «Crítica cinematográfica y ficción en H. Quiroga»; «Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*» (In *Palabras e ideas. Ida y vuelta*. 2008); «Presencia de lo cinematográfico en dos re-

vistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)».

Carola Hermida. Argentina. Profesora, Licenciada y Magíster en Letras por la UNMdP donde actualmente se desempeña como docente e investigadora y está por obtener su Doctorado. Ha publicado diversos artículos y libros referidos a la literatura argentina y la didáctica de la lengua y la literatura. Es coautora de *La escritura y los críticos* (2002), *El hábito lector* (2002), *Espacio, memoria e identidad* (2002), *El piolín y los nudos* (2004), *El rompecabezas de la lectura* (2006), y ha participado de volúmenes colectivos (V.O., 2006), *Figuraciones del siglo XIX* (2007). Es compiladora y coautora de *Escenas interrumpidas de la literatura argentina* (2006).

Mónica Marinone. Argentina. Dra. en Letras por la UBA. Profesora e investigadora del CELEHIS en la UNMdP. Especialista en literatura y cultura latinoamericanas, invitada por universidades argentinas y del exterior. Ha desarrollado sus últimas investigaciones sobre literatura venezolana, que derivaron en los ensayos *Escribir novelas. Fundar naciones y Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para la actualización del *Diccionario General de Literatura Venezolana*. Es co-autora de *La reinención de la memoria*, *Senderos en el bosque de palabras* y *Escrituras y exilios en América Latina*. Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, coordinado antologías y, en colaboración, ha editado otros volúmenes internacionales como *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina*.

Hernán Morales. Argentino. Profesor en Letras por la UNMdP y Profesor de Música. Actualmente desarrolla estudios en la Maestría en Letras Hispánicas de esta Universidad. Ha participado en proyectos de investigación desde el 2004, produciendo sus primeros trabajos sobre la narrativa breve de A. Roa Bastos. Ha participado en congresos nacionales e internacionales desde 2003 y publicado artículos sobre la poética de Pedro Lemebel. Sus últimas investigaciones son sobre Chico Buarque con-

ciliando, como en casos anteriores, sus dos áreas de interés y formación, la literatura y la música.

Julio Ramos. Puertorriqueño. Ph.D. (Princeton University). Profesor de Literatura Latinoamericana. Autor de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), *Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo* (1990), *Paradojas de la letra* (1996), *Por si nos da el tiempo* (2002) e *Invitación al viaje* (en prensa). Produjo el video-documental «La Promesa» (1995), premiado en festivales internacionales, y «Mar Arriba: los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui». De reconocida trayectoria en el campo de los estudios de la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX y la teoría cultural, ha enseñado en universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos, donde actualmente es profesor invitado para dictar seminarios y conferencias. Ha participado en numerosas reuniones académicas y publicado ensayos en revistas y capítulos en volúmenes internacionales.

Malena Rodríguez Castro. Puertorriqueña. Dra. en Artes por la Universidad de Princeton. Catedrática del Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha enseñado en universidades latinoamericanas y de los Estados Unidos. Se ha desempeñado como consultora de edición y guión documental y compartido el premio Pen de ensayos críticos por el libro *Las tribulaciones de Juliá*. Es coeditora con Silvia Álvarez del libro *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico* y prepara junto a Juan Gelpí y Marta Aponte la edición *Historia crítica de la literatura puertorriqueña*. Cuenta con la publicación de artículos y ensayos en revistas y capítulos de libros y ha presentado ponencias y dictado conferencias en foros, encuentros de investigadores y congresos de su país y el exterior.

Gabriela Tineo. Argentina. Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericanas e investigadora del Centro de Letras Hispanoamericanas en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se ha dedicado especialmente al estudio del Caribe hispano. Ha dictado semina-

rios y conferencias y presentado ponencias en la Argentina y el exterior y publicado artículos, ensayos y capítulos en volúmenes colectivos nacionales e internacionales. Ha sido invitada por centros de estudios y universidades de su país y del exterior, es coautora de *La reinvencción de la memoria* (1998), *Senderos en el bosque de palabras* (2006) y *Escrituras y exilios en América Latina* (2008), y coeditora de *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina* (2007). Actualmente tiene en prensa un libro sobre la narrativa de Luis Rafael Sánchez.

Se terminó de imprimir en el mes de julio de 2010
en Gráfica Tucumán
Tucumán N° 3011
ciudad de Mar del Plata.